CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
OCTUBRE-DICIEMBRE 1980
364-366

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

Subdirector

FELIX GRANDE

364-366

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMEROS 364-366 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1980)

Páginas

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

Testimonios personales

Julio Cortázar y su época

En diálogo con Julio Cortázar

Estudios críticos sobre la obra de Cortázar

Páginas

Cortázar: Música, cine, pintura

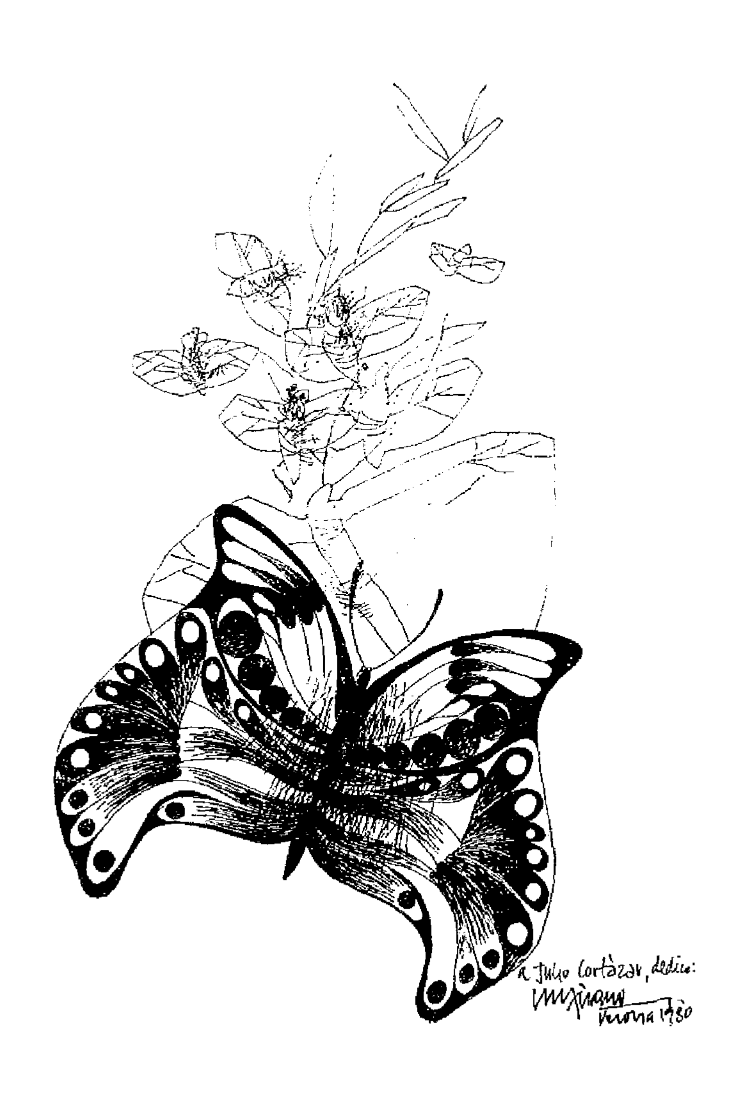
Bibliografía de y sobre Cortázar

Apéndices bibliográficos

Cubierta e ilustraciones: EUGENIO CHICANO.

TESTIMONIOS PERSONALES

AUTOGRAFO ○ FOTOGRAFIAS ○ TEXTOS



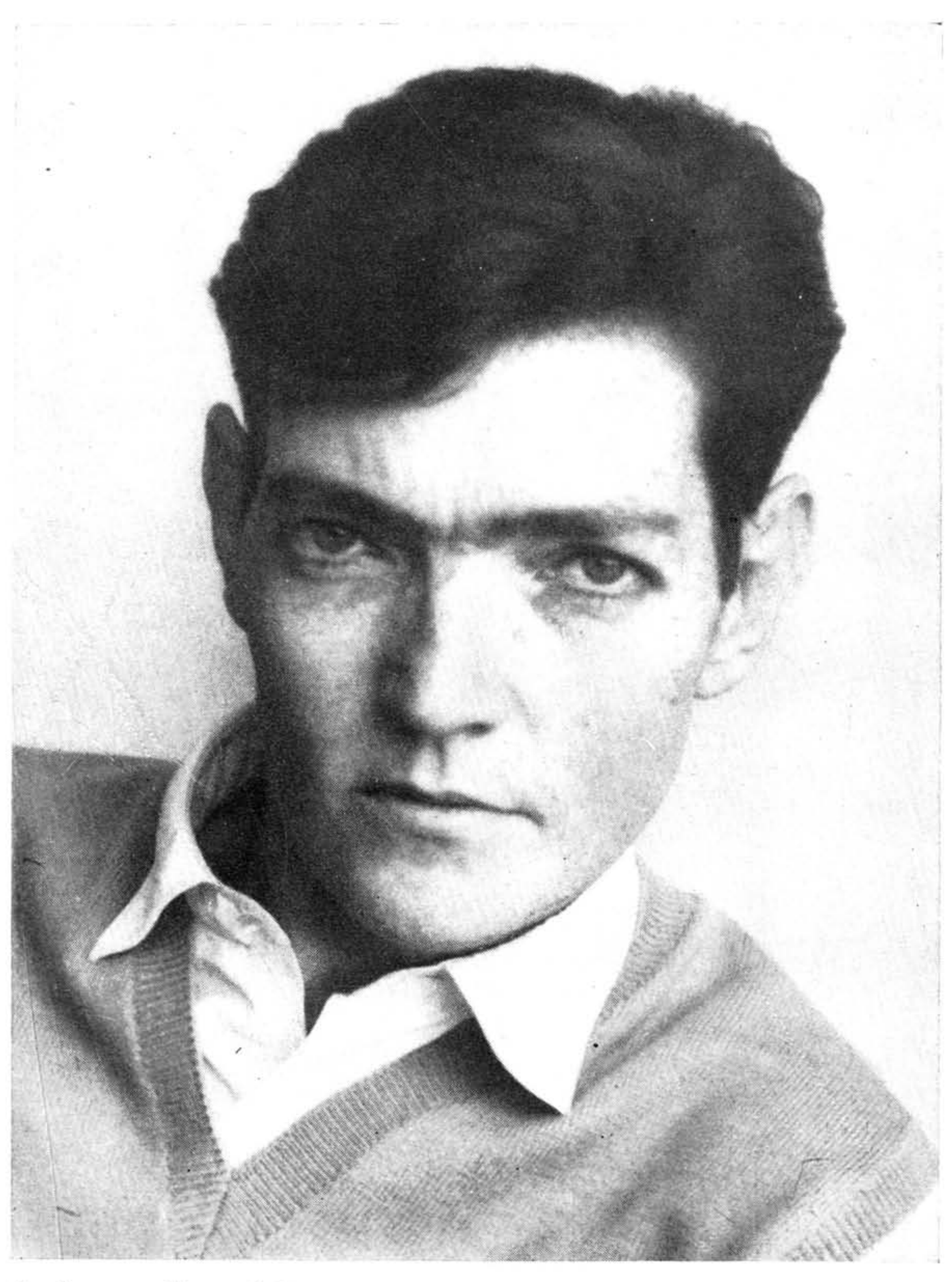
Soneto gótico

Esta vernácula excepción nocturna,
este arquetipo de candente frío,
quién sino tú merece el desafío
que urde una dentadura taciturna.

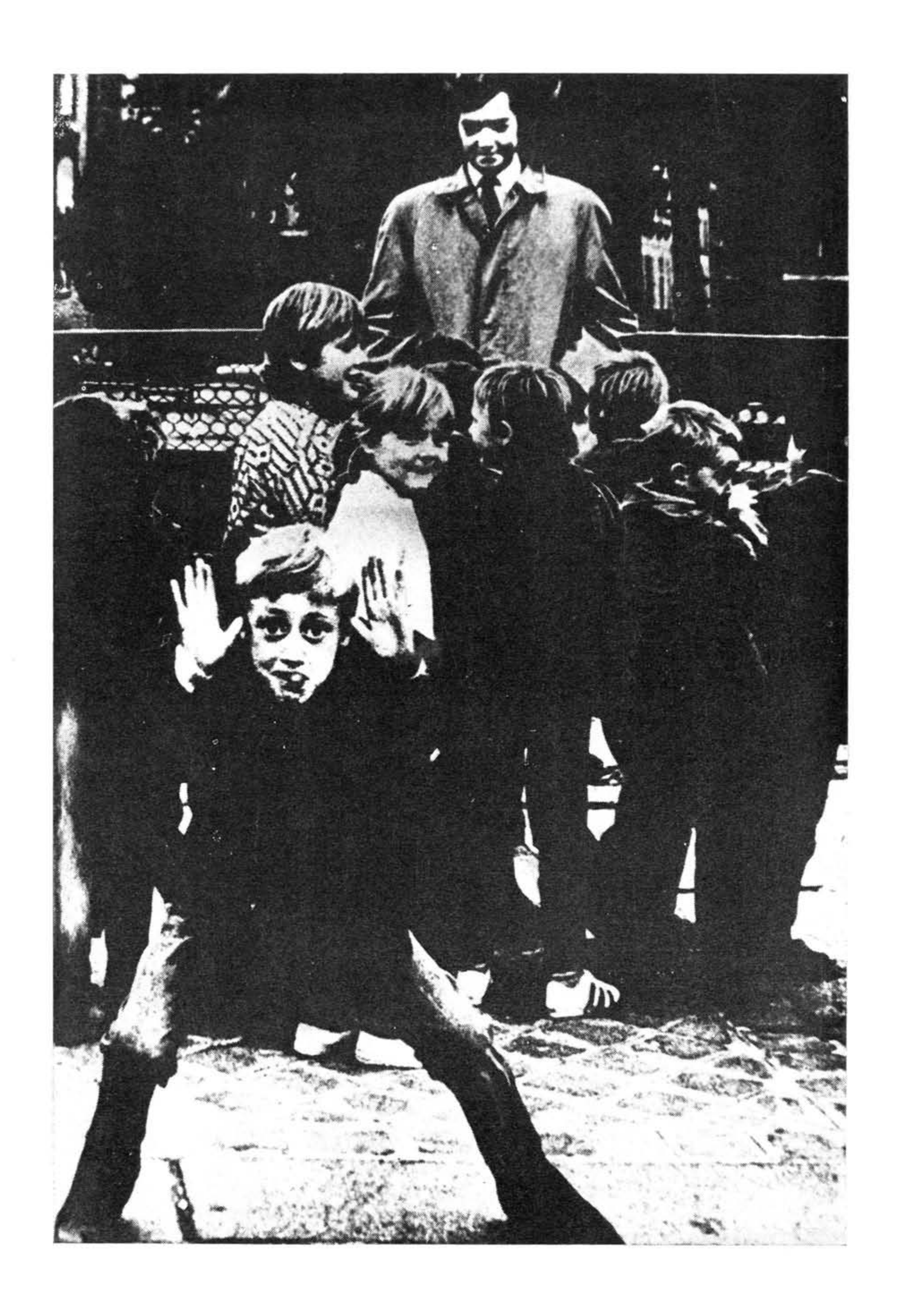
Semen lunar y posesión volturna
el moho de tu aliento, escalofrío
cuando abra tu garganta el cortafrío
de una sed que te vuelva vino y urna.

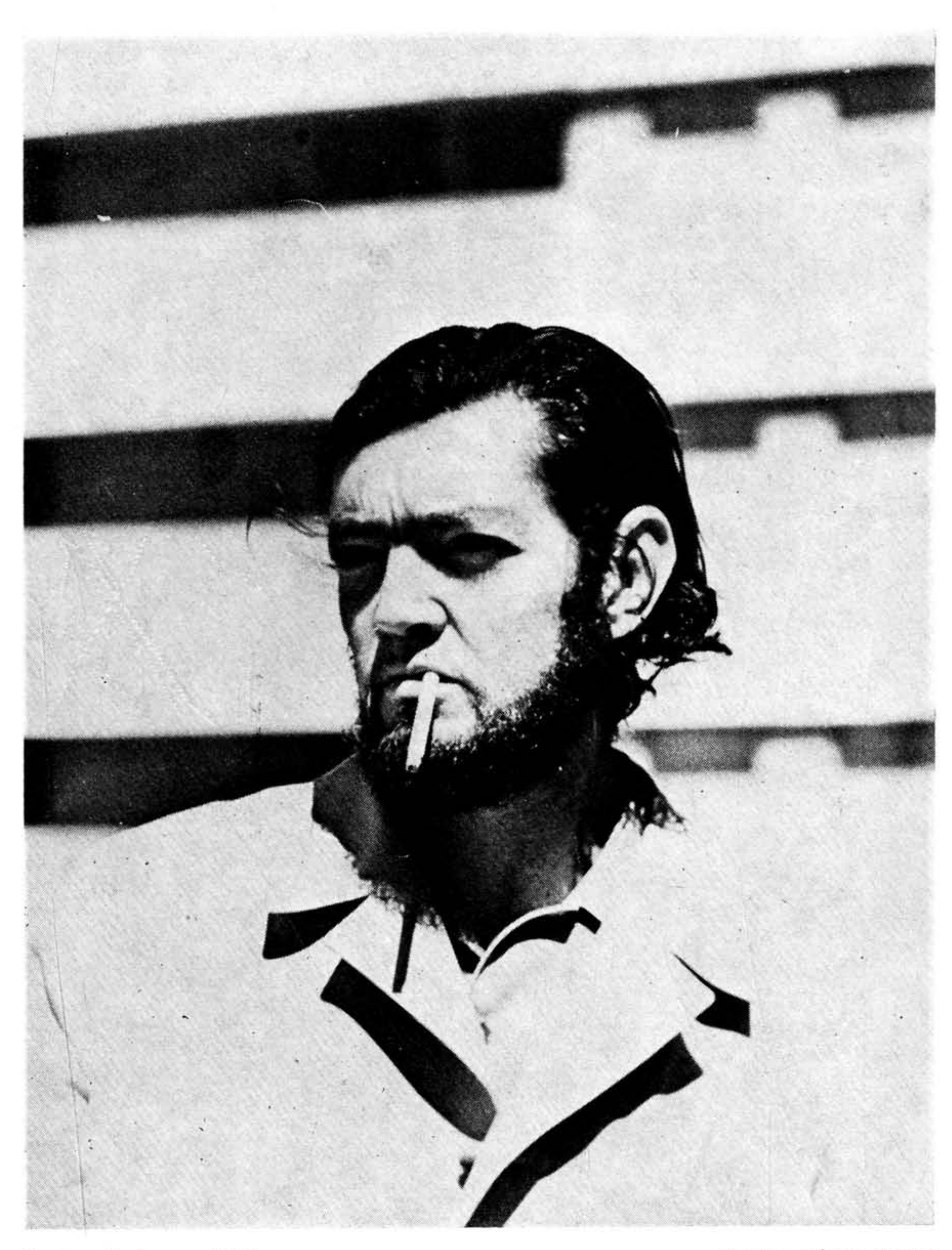
Todo sucede en un silencio necrónico,
ceremonia de araña y de falena
danzando su inmovilidad sin mácula,

su recurrente espasmo catatónico
en un horror final de luna llena.
Siempre serás Ligeia. Yo soy Drácula.



En Buenos Aires, 1939 (Foto: Tankel)





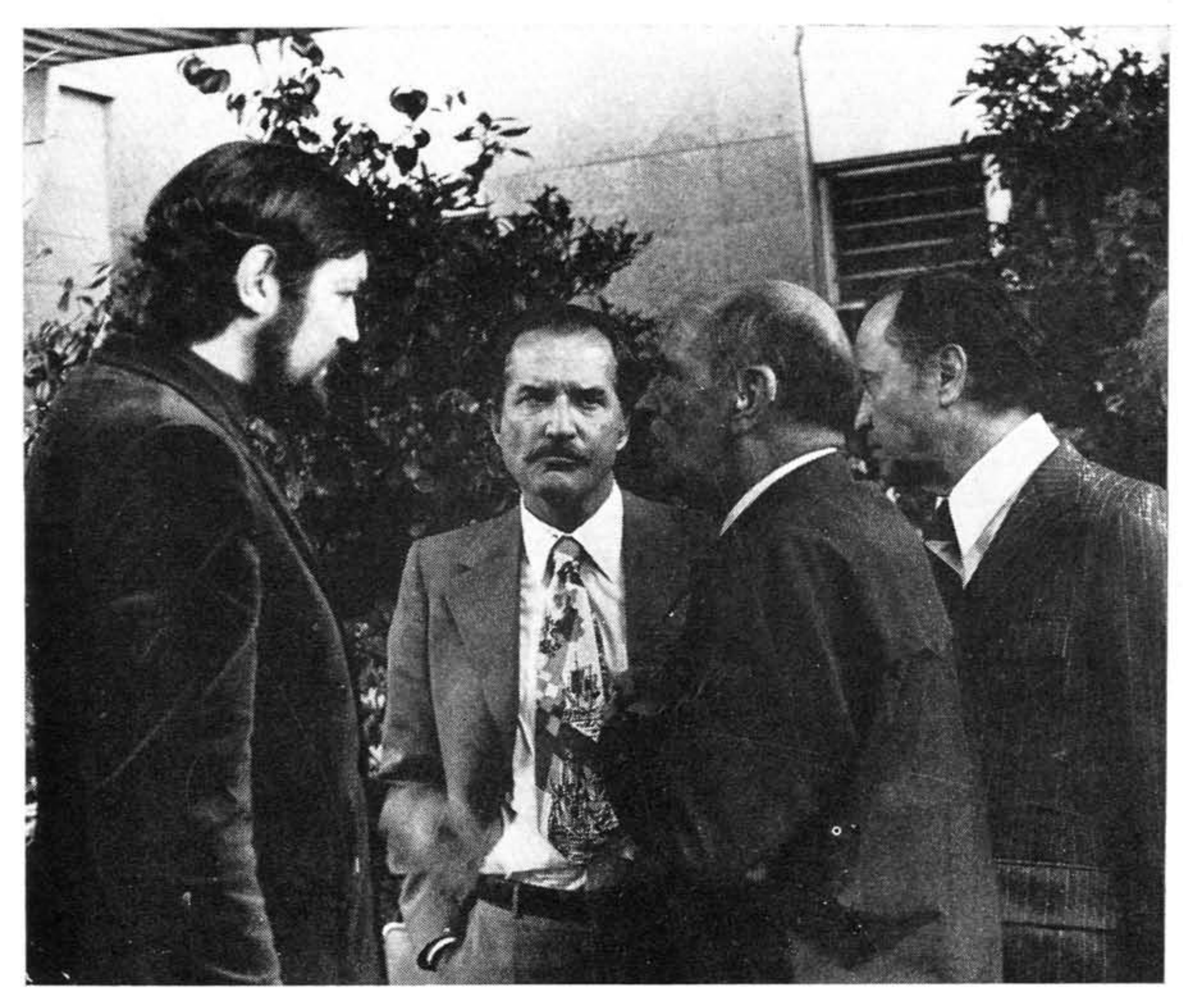
En La Habana, 1968 (Foto: Chino Lope)



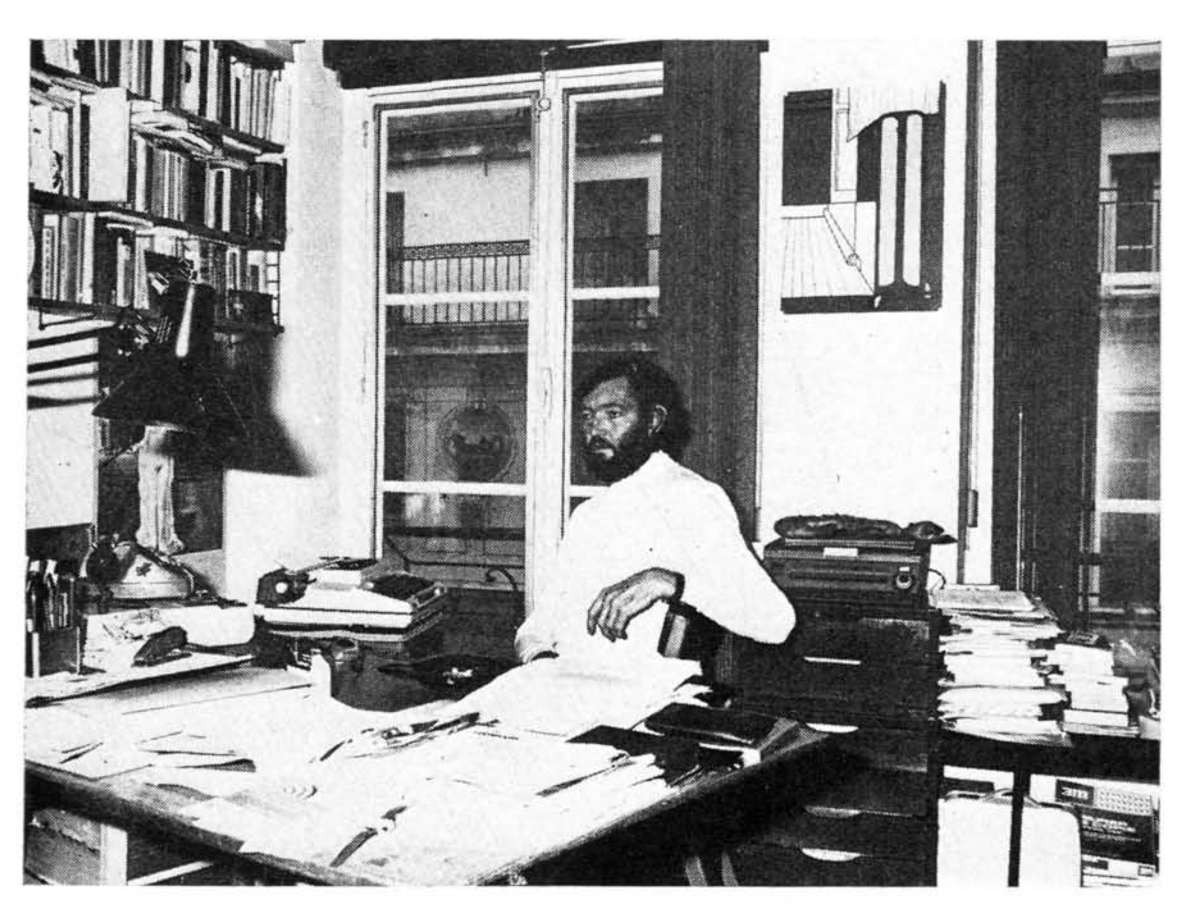
(Foto: Sam Spade)



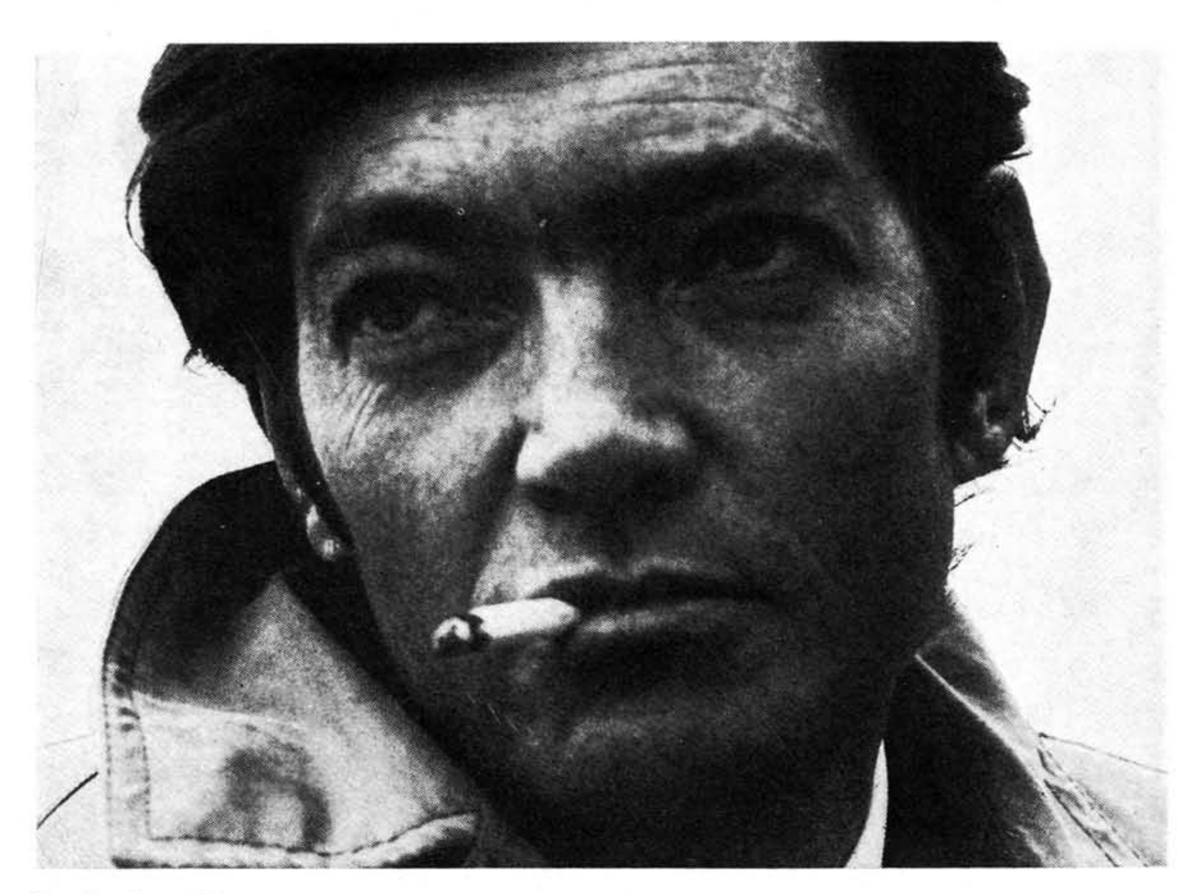
Con Matilde Urrutia y Salvador Allende



Con Carlos Fuentes y Luis Buñuel. México, 1974 (Foto: Héctor García)



En París, 1979 (Foto: Pepe Fernández)



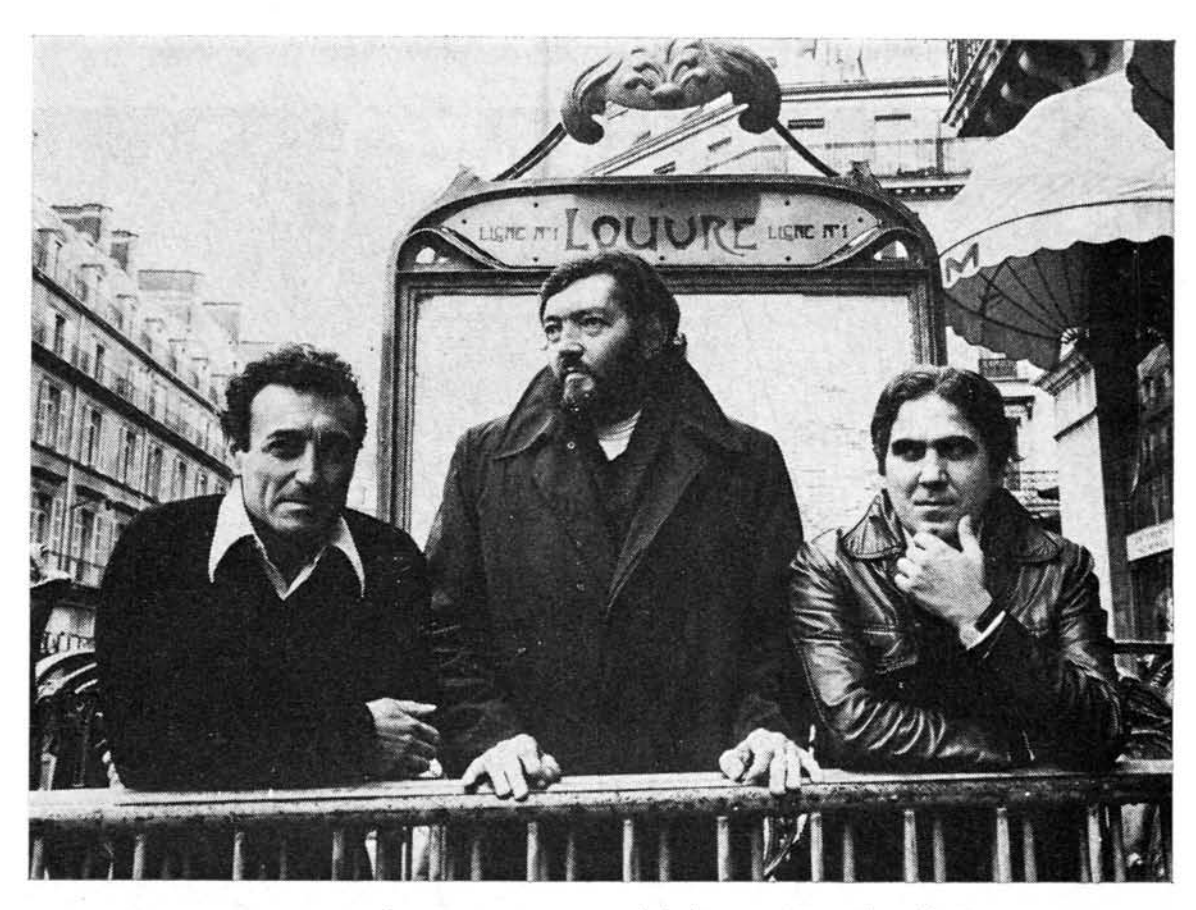
En París, 1966 (Foto: Sara Facio-Alicia D'amico)



Con Jean Thiercelin, en Serre, Cadenet (Foto: Carol Dunlop)



(Foto: Benjamín Barros)

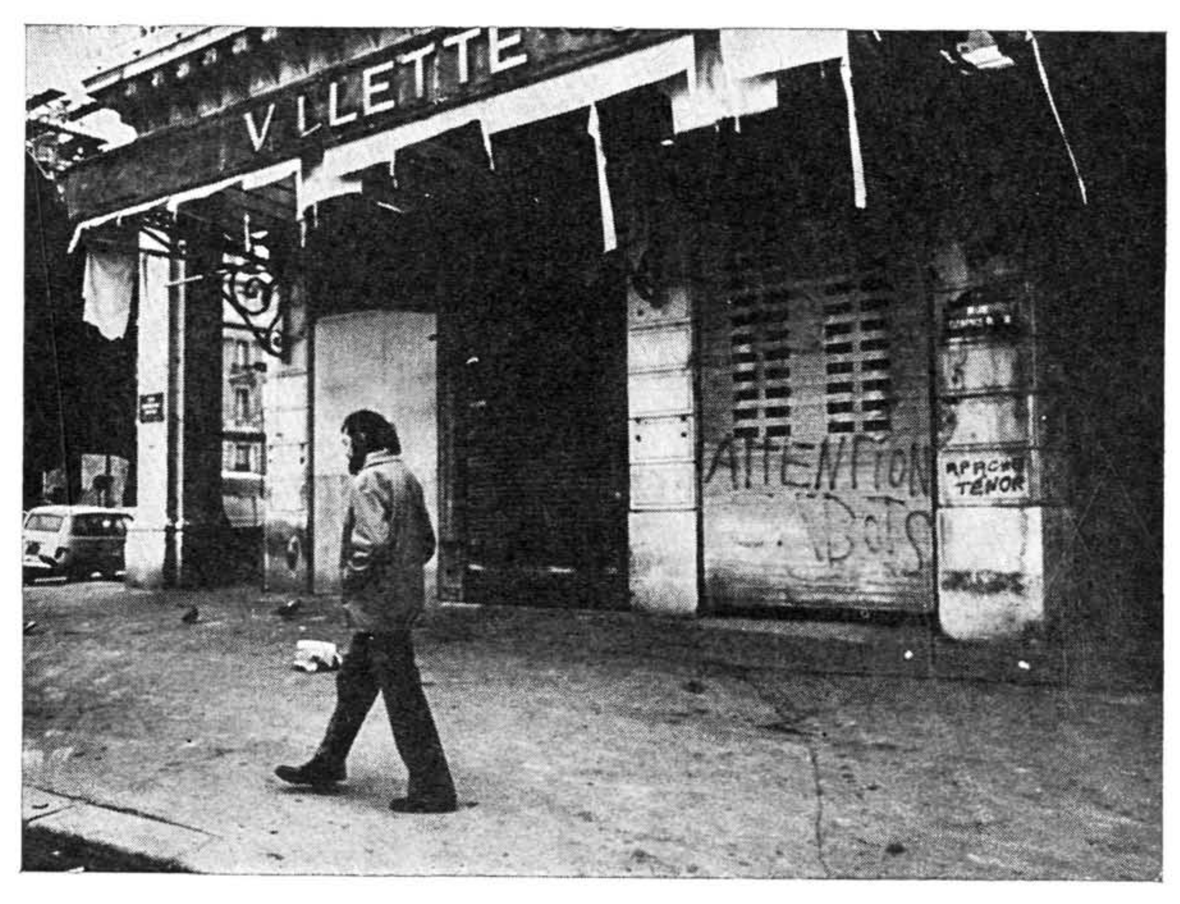


Los tres autores del disco «Veredas de Buenos Aires»:
Edgardo Cantón, Julio Cortázar y «Tata» Cedrón. París, 1979.

(Foto: Pepe Fernández)



Cortázar y Onetti. París, 1979 (Foto: Dolly Onetti)



(Foto: Camille van Zuylen)

LUCAS, SUS HURACANES

Para Carol, que en el malecón de La Habana sospechaba que el viento del norte no era del todo inocente.

El otro día instalé una fábrica de huracanes en la costa de la Florida, que se presta por tantas razones, y ahí nomás hice entrar en acción los helicoides turbinantes, los proyectarráfagas a neutrones comprimidos y los atorbellinadores de suspensión coloidal, todo al mismo tiempo para hacerme una idea de conjunto sobre la performance.

Por la radio y la televisión fue fácil seguir el derrotero de mi huracán (lo reivindico expresamente porque nunca faltan otros que se pueden calificar de espontáneos), y ahí te quiero ver porque mi huracán se metió en el Caribe a doscientos por hora, hizo polvo una docena de cayos, todas las palmeras de Jamaica, torció inexplicablemente hacia el este y se perdió por el lado de Trinidad arrebatando los instrumentos a numerosas steel-bands *que participaban en un festival adventista, todo esto entre otros daños que me impresiona un poco detallar porque lo que me gusta a mí es el huracán en sí mismo, pero no el precio que cobra para ser verdaderamente un huracán y colocarse alto en el ranking homologado por el British Wheater Board.*

A todo esto vino la señora de Cinamomo a increparme, porque había estado escuchando las noticias y ahí se hablaba con términos sacados del más bajo sentimentalismo radial tales como destrucción, devastación, gente sin abrigo, vacas propulsadas a lo alto de cocoteros y otros epifenómenos

sin ninguna gravitación científica. Le hice notar a la señora de Cinamomo que, relativamente hablando, ella era mucho más nociva y devastadora para con su marido y sus hijas que yo con mi hermoso huracán impersonal y objetivo, a lo cual me contestó tratándome de Atila, patronímico que no me gustó nada, vaya a saber por qué, puesto que en realidad suena bastante bien. Atila, Atilita, Atilucho, Atilísimo, Atilón, Atilango, fíjese todas las variantes tan bonitas.

Desde luego no soy vengativo, pero la próxima vez voy a orientar los helicoides turbinantes para que le peguen un buen susto a la señora de Cinamomo. No le va a gustar nada que su dentadura postiza aparezca en un maizal de Guatemala, o que su peluca pelirroja vaya a parar al Capitolio de Washington; desde luego este acto de justicia no podrá cumplir sin otros desplazamientos quizá enojosos, pero siempre hay que pagar algún precio por las cosas, qué joder.

LUCAS, SUS HIPNOFOBIAS

En todo lo que toca al sueño Lucas se muestra muy prudente. Cuando el doctor Feta proclama que para él no hay nada mejor que el apoliyo, Lucas aprueba educadamente, y cuando la nena de su corazón se enrolla como una oruguita y le dice que no sea malo y la deje dormir otro poco en vez de empezar de nuevo la clase de geografía íntima, él suspira resignado y la tapa después de darle un chirlito ahí donde a la nena más bien le gusta.

Pasa que en el fondo Lucas desconfía del sueño llamado reparador porque a él no le repara gran cosa. En general antes de irse a la cama está en forma, no le duele nada, respira como un puma, y si no fuera que tiene sueño (esa es la contra) se quedaría toda la noche escuchando discos o le-

yendo poesía, que son dos grandes cosas para la noche. Al final se mete en el sobre, qué va a hacer si se le cierran los ojos con saña tenaz, y duerme de una sentada hasta las ocho y media, hora en que misteriosamente tiende siempre a despertarse.

Cuando rejunta las primeras ideas que difícilmente se abren paso entre bostezos y gruñidos, Lucas suele descubrir que algo ha empezado a dolerle o a picarle, a veces es un diluvio de estornudos, un hijo de pótamo o una tos de granada lacrimógena. En el mejor de los casos está cansadísimo y la idea de cepillarse los dientes le parece más agobiante que una tesis sobre Amado Nervo. Poco a poco se ha ido dando cuenta de que el sueño es algo que fatiga horriblemente, y el día en que un hombre sabio le dijo que el organismo pierde muchas de sus defensas en aras de Morfeo, nuestro Lucas bramó de entusiasmo porque la biología le estaba refrendando la cenestesia, si cabe la perífrasis.

En esto por lo menos Lucas es serio. Tiene miedo de dormir porque tiene miedo de lo que va a encontrar al despertarse, y cada vez que se acuesta es como si estuviera en un andén despidiéndose a sí mismo. El nuevo encuentro matinal tiene la ominosa calidad de casi todos los reencuentros: Lucas 1 descubre que Lucas 2 respira mal, al sonarse siente un dolor terrible en la nariz y el espejo le revela la irrupción nocturna de un tremendo grano. Hay que convencerse: estaba tan bien la noche antes y ahora, aprovechando esa especie de renuncia de ocho horas, su toma de aire aparece coronada por ese glorufo que le hace ver el sol e l'altre stelle *porque como tiene que sonarse a cada momento* because *el resfrío matinal, qué te cuento lo que duele.*

Las anginas, la gripe, las maléficas jaquecas, el estreñimiento, la diarrea, los eczemas, se anuncian con el canto del gallo, animal de mierda, y ya es tarde para pararles el carro, el sueño ha sido una vez más su fábrica y su cómplice, ahora empieza el día, o sea las aspirinas y el bismuto y los antihistamínicos. Casi dan ganas de irse a dormir de

nuevo puesto que ya muchos poetas decretaron que en el sueño espera el olvido, pero Lucas sabe que Hipnos es el hermano de Tánatos y entonces se prepara un café renegrido y un buen par de huevos fritos rociados con estornudos y puteadas, pensando que otro poeta dijo que la vida es una cebolla y que hay que pelarla llorando.

JULIO CORTAZAR

JULIO CORTAZAR, LECTOR

Conversación con Julio Cortázar

SCK.—Tal vez sería interesante empezar por hablar de tus hábitos de lector en un sentido físico-social. ¿Cómo llega un libro a tus manos? ¿Lees libros que compras, que sacas de la biblioteca, que te prestas, que te prestan, que te regalan, que te mandan?

JC.—*Mis primeros libros me los regaló mi madre. Fui un lector muy precoz y en realidad aprendí a leer por mi cuenta, con gran sorpresa de mi familia, que incluso me llevó al médico porque creyeron que era una precocidad peligrosa y tal vez lo era, como se ha demostrado más tarde. Muy pronto me dediqué directamente a sacar los libros que encontraba en las bibliotecas de la casa. Con lo cual leí muchas veces libros que estaban al margen de mi comprensión a los siete, ocho, nueve años de edad. Pero otros, en cambio, me hicieron mucho bien, porque eran libros en alguna manera superiores a mis posibilidades, pero que me abrían horizontes imaginarios absolutamente extraordinarios. Con las ideas que había en la gente de mi generación, las lecturas de los niños se graduaban mucho. Hasta cierta época eran los cuentos de hadas y después las novelas rosa, y sólo en la adolescencia los muchachos y las muchachas podían empezar a entrar en un tipo de literatura más amplio. Yo franqueé mucho antes todas esas etapas, y la verdad es que mis primeros recuerdos de libros son una mezcla de novelas de caballería, los ensayos de Montaigne, por ejemplo, que creo leí a los doce años, fascinado. No sé hasta qué punto podía comprenderlos. Pero recuerdo que los leí íntegramente en dos enormes tomos encuadernados y en traducción española. Y eso se mezclaba con novelas policiales, las aventuras de Tarzán, que me fascinaron en aquella época; Maurice Leblanc, y luego la gran sacudida de Edgar Allan Poe.*

Pero me estoy saliendo de tu pregunta: ¿cómo llega un libro a mis manos? Sigue llegando de muchas maneras. Están los que yo consigo por mi cuenta cuando paso por una librería y me gusta un libro sin haberlo hojeado demasiado. Hay una especie de contacto simpático en el sentido mágico de la palabra; hay algo que me dice

que tengo que comprarlo. No siempre acierto, pero muchas veces sí. Y luego en estos momentos, por razones obvias, medio mundo me manda sus libros, y soy el hombre más odiado por el correo francés y por sus pobres carteros: llegan todos los días a mi casa con cantidades enormes de paquetes de libros y revistas que vienen de toda América Latina, de Estados Unidos, de Francia, de Bélgica e incluso de países cuyos idiomas no puedo leer, pero cuyos autores, que me han leído en traducción, consideran necesario mandarme sus publicaciones, que yo regalo o pongo en la biblioteca, pero sin poder entender una sola palabra de lo que dice ese lejano amigo búlgaro, checo o polaco.

SCK.—Una vez que el libro está dentro de tu ámbito físico, ¿qué le pasa? ¿Cuándo lo lees? ¿Lo lees en casa o en el metro? ¿Lees un solo libro o varios al mismo tiempo? ¿Los terminas siempre, aunque te hayan dejado de interesar? ¿Lees mientras escuchas música, o hablas por teléfono, o esperas en el aeropuerto?

JC.—*Cuando el libro está en mis manos, desgraciadamente le pasan cosas malas casi siempre, porque estoy en una época de mi vida en que cada vez tengo menos tiempo. Por razones que no son literarias, que tienen que ver con todo el destino de América Latina, con todas las cosas que yo trato de hacer o que me piden que trate de hacer, y que supone con frecuencia muchas horas de reuniones, de escritura, de lectura de documentos, y además largos viajes en el curso de los cuales no me puedo concentrar en la lectura. En la medida de lo posible, esos libros que quiero realmente leer, los dejo ahora en una especie de rincón privilegiado donde los veo con los ojos del deseo, y en cuanto sé que tengo un hueco, tres o cuatro horas que pueden ser bastante mías, entonces los leo, si puedo los leo en mi casa. Hubo una época en que, por razones de mayor resistencia física, podía leer en el metro, en los cafés. Puedo hacerlo ahora también, pero con una menor concentración. Prefiero estar en mi casa y leerlo tranquilo. Además, desde muy joven adquirí una especie de deformación profesional, es decir, que yo pertenezco a esa especie siniestra que lee los libros con un lápiz al alcance de la mano, subrayando y marcando, no con intención crítica. En realidad alguien dijo, no sé quién, que cuando uno subraya un libro se subraya a sí mismo, y es cierto. Yo subrayo con frecuencia frases que me interesan en un plano personal, pero creo también que subrayo aquellas que significan para mí un descubrimiento, una sorpresa, o a veces incluso una revelación y a veces también una discordancia. Las subrayo y tengo la costumbre de poner al final del libro los números de las páginas que me interesan, de manera que algún día,*

leyendo esa serie de referencias, puedo en pocos minutos echar un vistazo a las cosas que más me sorprendieron. Algunos epígrafes de mis cuentos, algunas citaciones o referencias salen de esa experiencia de haber guardado, a veces durante muchos años, un pequeño fragmento que después encontró su lugar preciso, su correspondencia exacta en algún texto mío.

SCK.—Antes, en la Argentina, ¿tenías hábitos de lectura diferentes a los de ahora? [Me imagino que ahora tendrás mucho menos tiempo para leer que en tus días de maestro de provincia o de traductor oficial.] ¿Cómo te ha afectado la necesidad de seleccionar con criterios diferentes a los de tus años de escritor desconocido?

JC.—*En principio leo un solo libro, pero quizá para tu sorpresa, leo más poesía que prosa, más ensayos que ficción, más antropología que literatura pura; sucede que a veces llevo adelante paralelamente dos cosas muy diferentes. Por ejemplo, en el momento en que te grabo esto estoy leyendo un libro de poemas de Robert Duncan y al mismo tiempo un libro de cuentos de Piérrette Flétaux. Me hace bien pasar de uno a otro. No sé, tengo la impresión de que los libros se estimulan, que hay una interacción y que con bastante frecuencia esos dos libros que leo, si no simultáneamente, consecutivamente, son dos libros que son amigos, que han nacido para sentirse bien el uno con respecto al otro, aunque haya una diferencia total como puede haber entre los poemas de Duncan y los cuentos de Piérrette Flétaux.*

Otro detalle de deformación profesional es que en principio yo termino siempre un libro, aunque me parezca malo. Hubo una época en que esto fue una obsesión y hoy lo lamento, porque he leído muchos novelones y muchos libros de poemas insoportables, confiando siempre que en las últimas diez páginas encontraría el gran momento, algo que rescataría la totalidad de la obra. Alguna vez pudo haber sucedido, pero en la mayoría de los casos, cuando cincuenta páginas de un libro son malas, es difícil que el resto las salve. Es como un match de box: si hay una primera mitad que es mala, sólo un milagro puede cambiar la cosa en la segunda mitad. De manera que ahora, que tengo menos tiempo, que estoy en los días en que voy a cumplir sesenta y dos años, te das cuenta, ¿no?, ahora puedo decir «Sesenta y dos, modelo para desarmar», sucede que algunos libros no los termino. Los latinoamericanos, los jóvenes, me mandan novelas y libros de poemas que con alguna frecuencia me parecen malos hacia el primer tercio del libro, y entonces me limito a guardarlos y no los termino.

Jamás he podido leer escuchando música, y ésta es una cuestión bastante importante, porque tengo amigos de un nivel intelectual y estético muy alto para quienes la música, que en ciertas circunstancias pueden escuchar concentrándose, es al mismo tiempo una especie de acompañamiento para sus actividades. Esto lo comprendo muy bien en el caso de los pintores: tengo amigos pintores que pintan con un disco de fondo o la radio. Pero en el caso de la lectura, yo creo que no se puede leer escuchando música, porque eso supone un doble desprecio o un desprecio unilateral: o se desprecia la música o se desprecia lo que se está leyendo. La música es un arte tan absoluto, tan total como la literatura, y el músico exige que se le escuche a full time *lo mismo que cualquiera de nosotros cuando escribimos. Personalmente me apenaría, me decepcionaría, enterarme de que alguien, a quien estimo intelectualmente, ha leído un libro de cuentos míos al mismo tiempo que estaba escuchando una fuga de Bach o una ópera de Bertolt Brecht. En cambio puedo, sí, leer mientras espero en un aeropuerto o a alguien en un café, porque ésos son los vacíos, los tiempos-huecos que uno no ha buscado por sí mismo, sino que los horarios de la vida, digamos, te condenen de golpe a media hora de espera; y entonces tener un libro en el bolsillo y concentrarse en él en ese momento, por un lado anula el tiempo del reloj y por otro lado te crea una sensación de plenitud. Y no esa especie de mala conciencia que, también por deformación intelectual, tengo yo, en el sentido de que si me paso más de diez minutos sin hacer algo, sea lo que sea, tengo la impresión de que soy ingrato con ese hecho maravilloso que es estar viviendo, tener ese privilegio de la vida. Y es algo que siento cada vez más mientras mi vida se acorta y va llegando a su término ineluctable, si me permitís la palabra tan cursi.*

Desde luego en mi juventud en la Argentina, mis hábitos de lectura eran, obligadamente, diferentes. Tenía mucho más tiempo en mis días de maestro o profesor de provincia o de traductor oficial, y eso, evidentemente, me ha obligado actualmente a seleccionar de una manera mucho más draconiana lo que leo. Por ejemplo, hubo una época de mi vida en que, al margen de la literatura para mí importante —la gran poesía, la gran novelística—, yo encontraba tiempo y momentos para leer una incontable cantidad de tonterías. Por ejemplo, entre los dieciocho y los veintiocho años me convertí en un verdadero erudito en materia de novela policial. Incluso, con un amigo, hicimos la primera bibliografía crítica del género de la novela policial, que dimos a una revista cuyo primer número no alcanzó a salir; lo cual es una lástima, porque era bastante interesante. Sobre

todo porque le habíamos hecho un prólogo firmado por un falso erudito inglés (nosotros dos, naturalmente) y que hubiera impresionado profundamente a muchos intelectuales argentinos. Llegó un día en que la novela policial completó en mí su ciclo y la abandoné después de haber leído, creo, todas las obras maestras del género en aquella época.

Hay ciertos campos de la literatura, como eso que llaman la ciencia ficción, que ignoro profundamente. He leído tres o cuatro de los libros más famosos porque me parecía necesario, e incluso encontré buenas cosas en ellos. Pero como no es un género que me parece fundamentalmente importante en la literatura, también lo dejé de lado.

Eso lo hice con otras cosas en la vida: lo hice con el ajedrez, que es un juego que me apasionó de joven, pero que un buen día me empezó a tomar demasiado tiempo y entonces lo eliminé.

Actualmente leo con un criterio bastante severo; es decir, que completo algunas lagunas: leo esos clásicos que se me fueron pasando a lo largo de la vida, o bien leo cosas actuales, contemporáneas, pero buscando acertar en lo posible con libros que no me hagan perder tiempo.

SCK.—¿Lees o leías muchas revistas y periódicos? Al estudiar *Rayuela,* pongamos por ejemplo, como mapa de tus lecturas, me llevé la impresión de que seguías lecturas sobre física, química y matemáticas. Mencionas cosas de Planck y de Heisenberg. Un colega mío me ha observado de que eso podría ser una especie de turismo de la ciencia, hoy común entre muchos escritores. ¿Hasta qué punto te interesan las ciencias?

JC.—*No soy un gran lector de revistas y periódicos, pero llega una cantidad tan enorme a mi casa, que finalmente he comprendido que las revistas latinoamericanas, sobre todo, son importantes en la medida en que por lo menos una lectura en diagonal, una visión general del sumario y un vistazo a los artículos más importantes, son una puesta al día de un montón de cosas que los libros y la mera información no pueden darte. Entonces, cuando me llega un número de* Plural, *o un número de* Cambio, *o un número de cualquier revista norteamericana como* Review *y tantas otras, las miro y me detengo a veces largamente en algún artículo que me interesa por múltiples razones.*

SCK.—¿Eres rutinario y fiel lector del diario? ¿Te puedes pasar varios días sin leer siquiera *Le Monde*? Cuando estás viviendo en París, ¿lees diarios extranjeros como cosa habitual?

JC.—*En cuanto a los periódicos, como prácticamente lo hace toda la población de Francia, leo* Le Monde, *que es ese diario que en veinte*

minutos te da una síntesis de tipo mundial, relativamente objetiva como puede darla cualquier diario de este mundo, y que me permite estar un poco al tanto de lo que está sucediendo fuera del lugar en donde me encuentro.

Ahora, al final de estas preguntas que me estás haciendo, decís algo que quiero aclarar porque me parece que es una cuestión de honestidad: las menciones de físicos, de científicos como Planck y de Heisenberg que hay en Rayuela *responden, sí, a eso que tu colega llama «un turismo de la ciencia». Pero es un turismo que no es completamente gratuito, porque a lo largo de mi vida, siempre que he podido acercarme a esos artículos de divulgación en donde problemas de física pura o de alta matemática son presentados de manera de que alguien como yo que ignora la física y las matemáticas puede, de todas maneras, tener una idea global y general de la cosa, los he leído siempre apasionadamente porque su reflejo sobre la literatura me parece evidente y total.*

Es el mismo caso de la filosofía: yo no soy capaz de leer en su texto original los grandes textos de la metafísica de Heidegger. Pero, en cambio, he podido leer conferencias de Heidegger en donde él simplificaba su punto de vista.

Como es el caso también de Einstein y su teoría de la relatividad. Y de ciertos textos de Heisenberg y de Oppenheimer. Esos textos que te ponen un poco más al alcance de la mano los grandes descubrimientos, las grandes entrevisiones de la matemática y la física moderna tienen una tal relación con nuestra visión literaria y poética, con nuestra nueva manera de sentir e interpretar la realidad como una cosa infinitamente más porosa y menos escolástica que en el siglo XIX y los precedentes, que estoy contento de haber hecho ese «turismo de la ciencia». Las citas que hay en Rayuela *espero que no te den una impresión de pedantería; o sea que te puedan dar la falsa impresión de que yo pretendo conocer a fondo esos textos. No, desde luego que no los conozco. Son simples citas, referencias, frases que en un momento dado han sido para mí una revelación, una iluminación.*

Es un poco el caso también de la metafísica oriental: el budismo Zen, por ejemplo, que durante muchos años, en la época de Rayuela, *seguí a través de los textos de Suzuki que en aquel momento llegaba a Francia y podía ser leído en inglés y en francés, y que significó para mí una tremenda sacudida de tipo existencial. Y cuando digo existencial pienso también en mi paciencia bastante meritoria de haber intentado descifrar largos textos muy difíciles y muy abstrusos de Jean Paul Sartre. Y todo eso para mí ha sido una especie de coagulación de muchas cosas necesarias para la literatura. Creo que el*

novelista que sólo vive en un campo de novelas, o el poeta que sólo vive en un campo de poesía, tal vez no sean grandes novelistas ni grandes poetas. Creo en la necesidad de la apertura más amplia. En el fondo mi gran parangón, mi gran ejemplo ideal en este caso es alguien como Leonardo da Vinci; es decir, un Leonardo que lo mismo se interesa por la conducta de una hormiga que circula en una pared y cuyos movimientos le preocupan porque no los comprende racionalmente, y que dos minutos después está en condiciones de elaborar una teoría estética basada en altas matemáticas, en nociones de perspectivas, etc. Yo no soy Leonardo, mi plano es muchísimo más modesto, pero Rayuela *es, de alguna manera, una tentativa de visión leonardesca. Es decir, esa nostalgia que fue la gran nostalgia, el gran deseo del Renacimiento; es decir, una especie de mirada universal que todo lo comprendiera. Yo no comprendo nada, pero el deseo estaba ahí y la intención también.*

SCK.—En América Latina existen dos tipos principales de escritores en cuanto lectores. Los que leen poco o dicen leer poco y, por tanto, concluyen que su obra está exclusivamente forjada por la intuición. Los otros, como Borges, Sarmiento y tú, para mencionar sólo argentinos, son voraces lectores. Sin embargo, tú has dicho en más de una ocasión que escribes cuando en el momento más inesperado entras en el *swing*. También has dicho que te consideras un intuitivo. ¿Podrías hablar sobre lo que para ti constituye la relación entre ese *swing* o intuición y su trasfondo en tu conciencia o experiencia de lector?

JC.—*Aquí planteas una cuestión que puedo contestarte, creo, con bastante claridad. Es cierto que hay gente que pretende proteger su intuición manteniéndose en un cierto plano de ignorancia. Esa gente no tiene nada que ver conmigo. Tengo la impresión de que la intuición es una facultad que se gana, que se mantiene y, sobre todo, que se incrementa a base de una especie de honestidad profunda frente a la realidad; es decir, tratar en la medida de lo posible de estar abierto a lo que pasa, a lo que se ve, a lo que se siente sin anteponerle anteojeras de tipo erudito, de tipo escolástico, eso que se llama «la educación» e incluso «la cultura». Pero dicho esto, pienso que un hombre culto que al mismo tiempo tenga esa honestidad, esa apertura franca y abierta, tiene mucha más ventaja que un hombre ignorante por lo que se refiere al alcance, en último término, de su intuición. Los niños son intuitivos por naturaleza, pero su intuición no va demasiado lejos. Lo importante es saber guardar esa calidad intuitiva del niño, esa virginidad de la mirada, del olfato, de los sentimientos, y reforzarla a lo largo de la vida con la cultura, con el*

paralelismo de millones de cosas que se van acumulando en la memoria, que se van entretejiendo entre ellos y que facilitan la intuición.

Por eso, cuando yo he dicho, y tú lo citas aquí, que escribo en esos momentos bastante inesperados en que entro en una especie de «swing», es absolutamente cierto. Por ejemplo, estos dos últimos días los he pasado trabajando en un cuento que terminé anoche y que revisé y empecé a copiar en una primera versión esta mañana y que nació, como de costumbre en mi caso, por un «swing», es decir, una especie de idea básica de cuyo final no tenía yo una noción precisa y que me obligó a ponerme en la máquina y olvidarme bastante de lo que sucedía en torno de mí hasta terminarlo. Pero, sin embargo, cuando lo releí esta mañana pude perfectamente darme cuenta que todo lo que pueda haber de intuitivo, de espontáneo en ese «swing», esa manera de escribir que me conocés bien, está apoyado, respaldado y controlado por una cultura, un «backround» que me impide caer en eso tan frecuente en los escritores que se inician; es decir, el hecho de mezclar, indiscriminadamente, momentos muy felices, intuiciones extraordinarias seguidas de una serie de tonterías, de repeticiones, de adjetivación inútil, de explicar cosas que no hay que explicar, de reptir cosas que no había que repetir. Es decir, que mi sentido de autocontrol, de la autocrítica es un sentido absolutamente cultural que yo, por supuesto, no tenía cuando era joven. Me basta para eso releer textos míos escritos a los dieciocho años. En este momento el «swing» sigue operando porque yo cuido mi intuición por sobre todas las cosas y, por lo tanto, espero el «swing», espero ese sentimiento rítmico que me lleva al trabajo. Pero detrás de eso y, sobre todo, en el momento de darle el visto bueno está todo el aporte de muchos, muchos años de vida de equivocaciones o de aciertos, de comparaciones, de paralelismo y unas cuantas decenas de miles de libros leídos que no puedo recordar en detalle, pero que están allí en esa memoria que, como la del Funes de Borges, en el fondo guarda todo, hasta la última hojita de un árbol.

SCK.—La obra de Borges ha sido calificada de ser un ejercicio de agotamiento de la literatura. Uno de tus personajes de *Rayuela* (p. 503) dice: «¿Para qué sirve un escritor si no puede destruir la literatura?» ¿Cómo difiere para ti la literatura de tus lecturas? Y si no difiere, ¿qué relación guarda tu propósito destructivo, con la lectura de obras que tú consideras afines a la tuya? Digamos por ejemplo la obra de Durrell *(Alexandria Quartet)*, Queneau *(Les Fleurs Bleues)*, Breton *(Nadja)*, Butor *(Mobile o L'Emploi du temps)*, Nabokov *(Pale Fire)*.

JC.—*Esto que estoy diciendo creo que empalma con tu pregunta con respecto a esa frase de uno de los personajes de* Rayuela, *que dice: «¿Para qué sirve un escritor si no puede destruir la literatura?» Esto hay que entenderlo como una paradoja, si querés. Es decir, cuando se habla allí de literatura, se está hablando justamente de la literatura no intuitiva, de la literatura únicamente basada en la cultura. Lo que yo podría llamar la literatura de herencia. Supongo que sabés muy bien, que conocés muy bien esos escritores que pueden escribir una obra bastante decorosa, pero que basta rastrear un poco para darse cuenta de que no contiene absolutamente nada de original, sino que es una habilidad estilística lograda escolarmente y experimentalmente, y luego apoyada en una serie de valores heredados y de ninguna manera en aperturas que aquí podemos calificar de destructivas en la medida en que son nuevas, en que ponen en crisis toda una manera de ver el mundo, toda una manera de concebir la relación entre los seres humanos, una especie de «disjunción», si existe la palabra, una especie de salir por la ventana en vez de salir por la puerta, o quizá salir por el espacio que existe entre la puerta y la ventana. Ese es el escritor que yo he tratado de ser y que quizá, en algunos momentos, he podido ser; acaso en algunos momentos de* Rayuela, *justamente. En ese sentido, de ninguna manera tienes que entender en esa frase una intención ilícita; es decir, yo no soy alguien que quiere destruir la literatura por la literatura misma. Está implícita en esa frase la noción de lo que yo considero literatura mala o inútil; digamos literatura repetitiva. Y es por eso, te lo digo incidentalmente, a lo mejor más adelante me preguntás sobre eso, no sé, es por eso que siempre me ha fascinado, en la literatura y en las artes, todo lo que es marginal, todos los francotiradores: los pequeños escritores que en un libro o dos y a veces en muy pocos textos han conseguido lo que luego grandes académicos con 25 tomos no consiguieron jamás. Es decir, que la obra de un Alfred Jarry, con todo lo que tiene de mediocre en muchos planos, alcanza en algunas instancias lo que no consiguen las obras completas de François Mauriac. Y entonces Jarry y Daumal o tantos otros, o Boris Vian, me interesarán a mí infinitamente más que los François Mauriac. Y es por eso que, por ejemplo, en el plano del Río de la Plata, me interesa alguien como Felisberto Hernández.*

SCK.—¿Exitiría algún paralelo entre el lector macho, es decir, edificador de un orden, con el escritor capaz de destruir la literatura para conseguir desde ahí elaborar una nueva obra? ¿Qué tipo de lector (hembra/macho) eras tú, digamos, al leer *Don Quijote, Dr. Faus-*

troll, Impressions d'Afrique, Nostromo, The Alexandrian Quartet, Zazie dans le metro?

JC.—*No comprendo demasiado esa referencia a un posible paralelo entre el lector macho, es decir, edificador de un orden según vos, con el escritor capaz de destruir la literatura para conseguir desde allí elaborar una nueva obra. Creo que estás mezclando elementos heterogéneos. En todo caso no lo comprendo demasiado. En la frase siguiente cuando me preguntas qué tipo de lector si lector hembra o lector macho era yo cuando leía una serie de libros que citás empezando por* Don Quijote, *te diré que yo como lector no tengo nunca una actitud agresiva que parecería a priori ser el signo de la virilidad, del machismo. Aunque todo esto, sabemos muy bien que es un juego muy relativo. Mi conducta de lector, tanto en mi juventud como en la actualidad, es profundamente humilde. Es decir, te va a parecer quizá ingenuo y tonto, pero cuando yo abro un libro lo abro como puedo abrir un paquete de chocolate, o entrar en el cine, o llegar por primera vez a la cama de una mujer que deseo; es decir, es una sensación de esperanza, de felicidad anticipada, de que todo va a ser bello, de que todo va a ser hermoso. No tengo ninguna prevención previa. Y te lo digo porque estoy acostumbrado a hablar con lectores que abren un libro casi como quien pega una bofetada; es decir, están enojados por adelantado. Si el libro es realmente muy bueno, los aplasta y los vence. Pero, en la mayoría de los casos, su actitud es agresiva y se diría casi que están esperando que el libro sea malo y que ese va a ser el gran triunfo de ellos como lectores si es que el libro es malo, para que les sea posible decir después que es malo. Eso se advierte con frecuencia en la crítica de tipo periodístico. Es cierto que cuando se habla de crítica periodística el adjetivo anula el sustantivo, si crítica es sustantivo, vos sabés que yo en materia de gramática soy un animal. Pero para volver a lo mío, mi actitud es una actitud ingenua y me alegro profundamente de eso. Me alegro de que cuando abro un libro lo abro como una especie de premonición de goce, de que todo va a estar muy bien. Y, claro, si las cosas no salen así, bueno, abandono el libro o lo termino con una cierta decepción. Pero no importa, en ese sentido soy un gran cronopio; ¿te acuerdas aquello de que los cronopios cuando viajan, aunque todo les salga mal, siempre están convencidos de que todo está bien y que la ciudad es muy linda, y que a todo el mundo le sucede lo mismo, y que ellos no son ninguna excepción? Bueno, a mí me pasa lo mismo leyendo.*

SCK.—¿Al leer estás consciente de que utilizas abordajes distintos a diferentes géneros o tipos de discurso? Pongamos, al leer, *Para-*

diso de Lezama Lima, te vas perfilando en un tipo de consciencia lectora diferente de la que se te formaría al leer un libro de Wittgenstein?

JC.—*Por lo que te dije antes, tu pregunta no tiene ya mayor sentido. Cuando leo un libro, no me pongo nunca en lo que llamas un tipo de consciencia lectora, diferente o especializada, tanto si se trata de* Paradiso *de Lezama Lima o de un libro de Wittgenstein. En los dos casos los asumo con la misma actitud ingenua y esperanzada. Es evidente que luego el libro influye en vos y te obliga a adoptar ciertos módulos, seguir ciertos parámetros, ser más serio o estar en una actitud de ensoñación mayor, leerlos con un margen más grande de imaginación o de literalidad. Pero mi actitud central es exactamente la misma frente a cualquier cosa que lea; es decir, no hay presupuesto, no hay ningún a priori. Yo abro un libro sin tener en cuenta, en principio, el tipo de literatura o de ciencia o de poesía que voy a encontrar dentro.*

SCK.—¿Qué huella ha dejado entre tus estrategias de lectura el haber trabajado en traducciones?

JC.—*Bueno, ha debido dejarme muchas huellas en materia de lectura. Hay una, a veces bastante desagradable y es que cuando yo leo traducciones, digamos, el conocimiento profesional de la técnica de la traducción hace que yo sea hipersensible a los macaneos del traductor; macaneos que conozco demasiado bien por cuando yo soy uno de los muchos que ha macaneado como traductor. No hay traductor perfecto, y con mucha frecuencia me molesta cuando leo una traducción del inglés o del francés si no tengo el original a mano; me molesta ver las imperfecciones, los malentendidos, las pequeñas torpezas por falta de conocimiento del lenguaje oral o por un simple descuido. Pero al margen de eso, yo no creo que el hecho de traducir haya modificado mi conducta de lector, porque la magia de lo que estoy leyendo me atrapa en seguida y luego en algunas páginas ya no sé si estoy leyendo un original o una traducción, depende simplemente de la calidad del libro, de que él consiga poseerme lo suficiente como para que yo me olvide de la letra y esté profundamente metido en la textura total del libro, ya sea en versión original o traducida.*

SCK.—Creo que ha sido en *La Vuelta* donde dijiste que habías leído *Impressions d'Afrique* en un verdadero estado de alucinación. ¿Qué otras lecturas te han provocado una reacción parecida? ¿Qué otras de Roussel has leído?

JC.—*Es cierto, hay obras que crean en mí un estado alucinatorio. Ese mismo estado que luego, en el curso de mi vida, se puede desen-*

cadenar mientras estoy viajando en el metro, o hablando con alguien, o tomando café, o despertándome; una especie de estado de pasaje en que me coloco del otro lado del puente y veo las cosas de otra manera. Eso a veces, en mi caso, da un cuento o un comienzo de una novela. Como lector, la impresión, la sensación, el estado alucinatorio me lo provocan ciertos libros, y Impressions d'Afrique, de Roussel, lo mismo que Locus solus, son dos excelentes ejemplos.

Como mi memoria declina, en este momento no te puedo decir qué otras lecturas han podido provocar en mí una reacción parecida salvo, y te vas a reír mucho, La Ilíada. Fíjate que yo leí La Ilíada a los dieciocho años en una versión española basada en la traducción francesa de Leconte de Lisle, es decir, la versión de una traducción. Bueno, a pesar de todas las meditaciones que eso significaba, la lectura de La Ilíada fue para mí un choque tan tremendo que recuerdo que avancé en la lectura, sobre todo hacia la última etapa del desenlace, la lenta aproximación al combate final de Héctor y Aquiles, en un estado que puedo perfectamente llamar alucinatorio. Incluso recuerdo que en mi casa se habían dado cuenta de eso y andaban un poco preocupados porque, desde luego, yo daba vueltas como un zombi por la casa y lo único que me interesaba era volver a mi habitación para terminar la lectura. Eso, claro, tiene mucho que ver con la ingenuidad de la juventud. He releído La Ilíada en mejores traducciones, y aunque la impresión ha sido siempre prodigiosa, ya no había, digamos, ese estado prácticamente anormal en que uno deja de vivir en sus condiciones habituales para pasar a un estado en el que todo es posible y por donde entran las cosas más inesperadas, más extrañas y a veces más maravillosas.

Ahora, por un juego de la memoria, me viene un recuerdo de fines de mi juventud, cuando leí Taras Bulba, de Gogol. Recuerdo el estado de emoción profunda en que llegué al final. Todos los episodios últimos, y esto también vale para las grandes novelas de Dostoievski, me sorprendieron en un estado en el que yo no era, no estaba en condiciones normales. En ese caso, cada uno de esos autores, cada una de esas obras descargaba en mí un contenido que me sacaba totalmente de mi vida cotidiana, de mi manera de ser y de mi manera de pensar.

Cuando algunos lectores míos me han escrito para decirme que libros como Rayuela y Sesenta y dos, y algunos cuentos habían provocado en ellos sensaciones y estados parecidos, yo he tenido siempre un sentimiento maravilloso de recompensa. Como si a mi vez me hubiera sido dado, con respecto a algunas personas, crear, despertar,

desatar ese mundo diferente que crea una lectura, que crea un universo de ficción.

SCK.—En *Rayuela* uno de tus personajes habla de que lleva el surrealismo en la memoria. La relación de tu búsqueda con la del surrealismo en cuanto ambas intentan una integración de la filosofía con la literatura ha quedado ya establecida por la crítica. Lo que no se ha tomado en cuenta es la relación del surrealismo con los poetas románticos ingleses. Digo de los visionarios. ¿Qué lugar ocupan en tu biblioteca?

JC.—*Con respecto al surrealismo, tenés razón al decir que mucho de lo que me toca ya ha sido bastante bien estudiado y establecido por la crítica.*

Ahora, con respecto a la relación del surrealismo con los poetas románticos ingleses, yo no la veo de una manera objetiva. Mi reacción ha sido diferente en los dos casos, aunque los leí paralelamente porque mi descubrimiento del surrealismo allá en Buenos Aires coincidió con el de los poetas románticos ingleses. Pero creo recordar, y es un sentimiento que mantengo hoy, una diferenciación bastante precisa. Lo que podemos llamar los visionarios de la poesía romántica inglesa no alcanzan, para mí, la especial dimensión que tiene el surrealismo francés, aunque van mucho más allá que él en algunos planos. Yo creo que los momentos más altos de William Blake, y en otro terreno de Shelley, y sobre todo de John Keats, van mucho más allá de lo que pueden haber escrito o entrevisto los surrealistas franceses contemporáneos. Pero es un más allá diferente; un más allá dentro de una línea, diríamos, tradicional, dentro de la noción humanística del hombre; como salir de la tierra para llegar a la luna siguiendo una continuación coherente. En el caso de los surrealistas franceses, no se trata de salir de la tierra para llegar a la luna, sino de salir de la tierra para volver a ella y encontrarla diferente o hacerla diferente: el «il faut changer la vie», de Rimbaud. Y si te cito a Rimbaud, sabés muy bien que aunque no se le puede incluir concretamente entre los surrealistas, éstos últimos no existirían sin él. Y en el fondo Rimbaud contiene el árbol como lo contiene la semilla; es decir, todo está ya en él.

SCK.—¿En qué época leíste a los románticos de habla inglesa (Blake, Poe, Keats)? ¿Los leíste en conjunto o se te han ido presentando desconectadamente a través de los años?

JC.—*Bueno, primero fue Poe de niño; leí los cuentos en traducción española y luego los poemas, también en la famosa traducción de Blanco Belmonte, que circulaba en las casas de nuestros padres*

y nuestros abuelos. Cuando aprendí por mi cuenta el inglés, llegué a Blake y a Keats casi en seguida. Casualidades: probablemente debo haberme enterado de su existencia en Historias de la Literatura, artículos que uno lee en la juventud, y fui encontrando en librerías las obras de ellos. Nunca los leí de manera sistemática. Se me presentaron siempre desconectadamente antes o después. Por ejemplo, la lectura de Keats me llevó más sistemáticamente a los isabelinos; por la gran admiración que él tenía por Shakespeare, para empezar. Y luego el ciclo isabelino me llevó a leer a Philip Sidney, por ejemplo; a ver cómo era la famosa traducción de Homero de Chapman, que tanto había impresionado a Keats y que le hizo escribir el maravilloso soneto en donde al final confunde a Balboa con Cortés. Y de allí pasé a los sonetistas: a Walter Raleigh, a toda la gente del ciclo isabelino. Y por ahí llegué a John Donne, que también ha sido una de las grandes experiencias de mi vida. A pesar de la dificultad de interpretación que tengo con Donne, porque su inglés es realmente muy difícil y nunca tuve paciencia como para leerlo con diccionario y trabajo crítico. Luego, naturalmente, Byron y Shelley llegaron prácticamente junto con Keats. Y creo que el ciclo romántico del siglo XIX y el ciclo isabelino fueron lecturas paralelas en mi caso.

SCK.—¿Verlaine, Nerval, Mallarmé y compañía?

JC.—*También fueron paralelas las lecturas de los simbolistas franceses que citás después: Verlaine, Nerval, Mallarmé y todos los demás. Yo aprendí, es decir, me acordé del francés de nuevo porque lo guardaba evidentemente en el subconsciente por mi nacimiento en Europa. Recordé el francés al mismo tiempo que aprendí el inglés, y como me fascinaban los dos idiomas, la lectura de los simbolistas franceses se hizo paralelamente con mi lectura de los ingleses. Luego llegó el día en que entré en la literatura moderna francesa, y esto, aunque te parezca extraño, por la puerta de Jean Cocteau. Al azar compré un libro de Cocteau que se llama* Opio. Diario de una desintoxicación, *un libro para mí maravilloso porque Cocteau habla de sus amigos, de sus lecturas, de sus gustos y sus disgustos, y por la puerta de sus paradojas, de sus frases brillantes, de su admirable capacidad de síntesis de lo literario y de lo poético me metió de golpe en todo el mundo contemporáneo de Francia, salvo los surrealistas, con los que él no tenía la menor afinidad y que yo descubrí luego por mi cuenta y riesgo.*

Curiosamente, al ir envejeciendo, hay poetas que se me caen, como te pasará a vos. Se me caen, se me olvidan, dejan de serme vitales. No es así el caso de los románticos ingleses. Cada tanto tomo mi Shelley, mi Blake, mi Coleridge (ése es uno de los grandes)

y, por encima de todos para mí, no hablo en sentido absoluto, por encima de todos, John Keats. Ellos siguen teniendo la misma fuerza, la misma eficacia poética que tenían en el momento en que más ingenuamente y más juvenilmente los leí por primera vez. Si eso es una prueba de permanencia poética, pues, en mi caso, creo que soy una buena prueba de la calidad invariable de esos poetas que te cito.

SCK.—Además de Wallace Steven, Poe, Whitman y Ginsberg, ¿qué otros poetas ingloparlantes lees? ¿Los encuentras también visionarios?

JC.—*¿Qué otros leo? Oh, leo montones. Hace rato te cité a Robert Duncan; todo ese movimiento de San Francisco de los años cincuenta. Yo los seguí bastante de cerca. Sabes que yo fui muy amigo, como un hermano, de Paul Blackburn, y Blackburn, como poeta y como amigo, me puso en las manos montones de libros de los que yo no tenía idea y que me revelaron todo ese mundo, no sólo digamos de la escuela de San Francisco, sino de la llamada escuela de Nueva York. Cada vez que he ido a Estados Unidos en estos últimos años me he venido con una brazada de libros y de plaquetas comprados allá porque en Francia es más difícil conseguirlos. Y, además, los leo en las múltiples revistas que me llegan de los Estados Unidos. Pero en su conjunto, y respondo a tu pregunta, no los encuentro particularmente visionarios. Lo que me gusta en ellos es esa manera de buscar un contacto con la realidad. La mayoría son en el fondo profundamente realistas, pero no en el sentido pedestre del término, sino descubriendo en la realidad lo que yo mismo, a mi manera, trato de descubrir en cuentos y en novelas, es decir, todos esos aspectos, esas facetas, esos reversos que se le escapan a la visión condicionada y cotidiana. No, no creo que sean visionarios, pero, acaso, en nuestro tiempo ser visionario sea justamente eso y no caer en la manera de ser visionario de Shelley, es decir, en la utopía irrealizable, en la extrapolación de esperanzas y de deseos que terminan siempre un poco evaporados, un poco abstractos y fuera de esta terrible pero siempre hermosa realidad en que vivimos.*

SCK.—¿A estos escritores, a quienes mencionas a menudo, los relees? ¿O es más bien que te persigue la memoria de una lectura única?

JC.—*Sí, soy fiel a ellos. En la medida de mis posibilidades, yo soy ese hombre que cada tres años relee* Los tres mosqueteros. *Esto tómalo como una especie de fórmula metafórica, porque ya cada vez tengo menos tiempo para eso; además, me gusta leer cosas nuevas, pero en mi biblioteca hay libros a los que mi mano vuelve y vuelve cada vez que tengo algún momento. Thomas de Quincy, por ejemplo,*

es un escritor que me gusta abrir en cualquier página y releer diez o quince páginas. De William Hazlitt, por ejemplo, me fascina su estilo, y pienso también en La vida de Johnson, *de Boswell. Te estoy citando sobre todo anglosajones porque vos me ponés en la pista. Pero luego, hablando de latinoamericanos, vuelvo a Felisberto, vuelvo a Borges, vuelvo a Neruda, vuelo a Vallejo. Sí, una vez por mes o quince días yo sé que tengo en las manos durante diez o quince minutos algún texto de ellos o algún recuerdo, en todo caso, de ellos.*

SCK.—En *Rayuela* uno de tus personajes dice: «No le atribuyamos a Morelli los problemas de Dilthey, Husserl y Wittgenstein» (página quinientas tres). ¿Es tu lectura de estos tres filósofos contemporánea a la escritura de Rayuela?

JC.—*Bueno, ya te expliqué antes que mi lectura de esos filósofos no es profunda y especializada, sino que conozco más bien la divulgación de su obra. Y luego algunos textos accesibles. Por lo demás, después de llegar a Francia he leído menos filosofía que en mis tiempos de la Argentina, por la misma razón que he leído menos de cualquier otra cosa, en la medida que tengo menos tiempo. Naturalmente hay una acumulación a lo largo de los años, pero, calculándola por horas o por días, he leído digamos menos en Francia que en la Argentina, donde, como Mallarmé, «J'ai lu tous les livres».*

SCK.—¿Registran tus más recientes preferencias en filosofía algún viraje distanciador de tus antiguos gustos (Kant, Spinoza, Vico)?

JC.—*No te puedo decir que lo que he leído de filosofía aquí haya podido producir un viraje con relación a mis antiguos gustos. No estoy demasiado al tanto de lo que sucede en la filosofía pura, que por lo demás, como vos sabés, ha salido un poco del circuito de los legos, de los aficionados. En realidad yo pasé de la filosofía pura que leía en la Argentina: Aristóteles, Platón, Kant, pasé, digamos, a la antropología, un poco a través de Cassirer, a quien leí enormemente en mis últimos años de la Argentina y que me influyó mucho. Y luego la antropología en la línea de Lévy-Bruhl y luego, más tarde, Lévi Strauss. Yo pienso que ese tipo de antropología me mostró una serie de dimensiones que funcionaban dentro de la órbita de mis intereses literarios, que eran al mismo tiempo y son mis intereses de tipo vital. Esa nueva concepción de la mentalidad primitiva con todas las diferencias que hay entre los dos Lévi me fascinó y me fascina, porque la lectura de esos estudios amplifica enormemente la concepción cotidiana de la inteligencia humana, de la conducta humana, de la relación del hombre con su universo. Y eso, pienso yo, en libros como* Rayuela *y entre líneas en muchos de mis cuentos y otros textos se hace resentir de manera bastante marcada. Aquí, por ejemplo,*

en este pueblito de Saignon donde paso el verano, cada vez que me encuentro con los campesinos de la región, de quien soy muy buen amigo, nos tomamos juntos un trago y hablamos; me fascina escucharlos, dejarlos hablar y darme cuenta cuál es su weltanschauung, *cómo ven el mundo, cómo es. Hasta qué punto llega su visión, cuál es el peso de la tradición y los prejuicios y el trabajo de la propia inteligencia, muchas veces agudísima y crítica. Para eso me ayuda mucho el conocimiento previo de los comportamientos, de la mentalidad humana en contextos históricos diferentes. No quiero decir que cualquier otro no podría sacar las mismas conclusiones. Pero creo que la lectura de escritores como Malinowsky o Lévy-Bruhl o Lévi-Strauss me vuelve más receptivo a determinadas cosas que dicen aquí los campesinos y que, con mucha frecuencia, no es comprendido o produce una cierta sorpresa o escándalo o risa en la «gente culta» que los escucha.*

SCK.—¿Entre las aficiones literarias de Horacio está Gilgamesh? ¿Por qué te interesa? ¿Y Arcimboldo? ¿Y Akutagawa?

JC.—*Me divierte que me preguntes sobre el interés de Horacio por Gilgamesh. Lo que pasa es que Gilgamesh es una de esas epopeyas primitivas que por ahí uno lee, ¿no? Y toda la saga de Gilgamesh, que creo que leí en un Albatross o en un Penguin o en una de esas ediciones en que los textos están modernizados, me fascinó mucho y probablemente por eso se la cita en* Rayuela. *Me había olvidado completamente de esa referencia.*

Supongo que te referís a Arcimboldo, el pintor italiano, gran cronopio que hacía caras con legumbres o con el ciclo de las estaciones: si uno mira bien, las caras se descomponen en cebollas, zanahorias y lechugas. Bueno, sí, es un pintor divertido; tiene ese lado surrealista avant la létre *que siempre es fascinante.*

En cuanto al japonés Akutagawa, que no es todo lo conocido que debiera serlo, conocí sus obras en Buenos Aires porque alguien que vivía allí tradujo al español un par de libros de él en donde está, por cierto, el cuento de «Rashomón», que es admirable, y otro que llama Los engranajes *es un libro autobiográfico de Akutagawa, escrito poco antes de su suicidio y que de alguna manera es una especie de Césare Pavese japonés: un poco por su propio destino y otro poco por el tipo de meditación.*

SCK.—¿Te gustan las novelas de Mishima, Tanazaki o Kawabata?

JC.—*Ah, veo que te interesan los japoneses. De todos estos que citás, conozco a Mishima. No sé cómo se llama el libro en español; yo lo conocí en versión francesa,* Le marin rejeté par le mer, *y tam-*

bién Las confesiones de una máscara; *me parecieron dos excelentes libros. Pero a los otros dos no los conozco.*

SCK.—Entremezclada en el afán irónico de tu obra, ¿estaría acaso el mentar autores inexistentes?

JC.—*No sé, tal vez por ahí por divertirme habré citado a alguno, pero no lo hago con ese cuidado sistemático y a veces un poco excesivo de Borges. No, yo más bien lo que he citado mucho es bichos y cosas inexistentes, como «mancuspias» y «cronopios» y ese tipo de cosas, pero autores no creo que demasiado.*

SCK.—Y *Oblomov,* ¿cómo es que diste con él? ¿Representa acaso el anverso de Oliveira o Calac?

JC.—*En cuanto a* Oblomov, *dí con él por puro aburrimiento ahí cuando era profesor en Chivilcoy; en la biblioteca estaba* Oblomov *y entonces lo leí y coincidí bastante, porque la vida de Oblomov coincidía a su vez con la mía: él en el libro y yo en mi sillón nos aburríamos igualmente. No sé si representa el anverso de Oliveira o Calac. Nunca he meditado mucho sobre eso. Y te diré además que es un libro que tengo bastante olvidado, a diferencia de lo que me pasa con los otros rusos: con Chejov o con Dostoievski.*

SCK.—Felisberto Hernández se está poniendo de moda entre los críticos. El que tú lo menciones en *Ultimo round* y *La vuelta* debe haber sido un factor en eso. Además de *Tierras de la memoria,* ¿qué has leído de su obra? ¿Verdaderamente la encuentras tan compenetrada con la tuya?

JC.—*Bueno, eso de que Felisberto se está poniendo «de moda» entre los críticos no me gusta nada, porque no es una cuestión de moda. Los críticos tienen con Felisberto una deuda muy grave y ya sería tiempo de que la pagaran. Uno de los que le está pagando y muy bien es Angel Rama, que ahora en Caracas me pidió un prólogo para la gran edición que está preparando de Felisberto; y justamente en estos días tengo que ponerme a trabajar en eso: quiero escribir diez o quince páginas sobre él como presentación para la edición. Si yo menciono tanto a Felisberto es porque es un gran escritor. Felisberto es un hombre monocorde; es un hombre marginal; es uno de esos hombres, uno de esos escritores que, como te decía antes, me interesan porque no son los François Mauriac ni los grandes bonetes de la literatura; hombre humilde y marginal que escribió toda su obra en primera persona, hablando siempre de él, y que, a partir de eso, te saca de las casillas casi inmediatamente y te mete en otras casillas, en otras dimensiones, en otro mundo. No sé lo que vos pensás de él, pero haber escrito «La casa inundada», o «Las hor-*

tensias», o «Nadie encendía las lámparas», son textos que ya quisiera haber escrito yo, y muchos otros que pretenden ignorar a Felisberto.

SCK.—Al hablar de Jarry y la eliminación de la frontera entre lo sólito y lo insólito (*La vuelta*, página veinticuatro) también hablas de Macedonio, Ponge y Michaux. ¿Los leíste a todos más o menos en la misma época?

JC.—*Es difícil saberlo. Macedonio y Michaux, probablemente sí; Ponge, un poco después. A Macedonio lo leí porque es lo de siempre, las remisiones de un libro a otro. Leyendo a Borges me enteré de la existencia de Macedonio y entonces lo busqué. En esa época en la Argentina no te creas que era fácil conseguir a Macedonio, porque las ediciones habían sido hechas probablemente por cuenta de él y no se las encontraba; pero ahí unos amigos me pasaban algunas cosas de él y lo leí con mucho cuidado.* No toda es vigilia la de ojos abiertos *me acuerdo que lo leí en Chivilcoy, y que como coincidí con mis lecturas de filosofía en esa época, y ése es en el fondo un libro de filosofía, pero una filosofía como a mí me gusta, es decir, profundamente teñida de locura, me produjo una impresión tremenda. Me gustan mucho sus tentativas literarias; me gusta el Macedonio humorista y me gusta el Macedonio de* No toda es vigilia.

En cuanto a Michaux, claro, leí Plume; *fue el primer libro suyo que leí en la edición Gallimard en francés, y esos pequeños cuentecitos tienen que haber ejercido una influencia en mis cronopios que iban a nacer muchos años después. Son esas cosas de las que uno se da cuenta más tarde; no sé si algún crítico lo ha visto, pero yo creo que, sin esos textos de Michaux, a mí tal vez no se me hubiera ocurrido escribir a los «cronopios».*

Ponge vino después, ya con toda la gran tanda de la literatura francesa que leí en esa época, y no ha tenido excesiva influencia en mí.

SCK.—Al humor tuyo se le ha llamado humor negro, lo que te situaría en esa antología de Breton que si no me equivoco pone tal nomenclatura de moda. ¿Te sitúas en la misma coyuntura que los menos conocidos de esa lista, es decir, Borel, Corbiere, Brisset, Carrington?

JC.—*Esto de que al humor se le pueda llamar «un «humor negro» es sumamente relativo. Yo creo que tengo un alto grado de sentido del humor, y ese humor a veces puede ser negro. Pero, en general, pienso que no lo es: no sé si se puede hablar de «humor rosa» o «humor blanco»; yo lo llamaría humor en estado puro, es decir, simplemente el hecho de, ¿cómo decirte?, desacralizar situacio-*

nes más o menos sacralizadas en el plano del lenguaje, de la tradición, de las escalas de valores y colocarlas en una perspectiva que las vuelven divertidas y que, al mismo tiempo, no eliminan su profundidad, y su necesidad, y su seriedad. El humor negro es siempre mucho más agresivo y no creo que sea el mío.

En cuanto a esa antología de Breton que se llama Antología del humor negro, *es tan mala, en mi opinión, que incluso en mi ejemplar que está en la biblioteca le cambié el lomo y en vez de llamarse André Breton,* Antología del humor negro, *ahora se llama Andrés Negro,* Antología del humor Bretón, *para mostrarte hasta qué punto me parece mala; porque mezcló lo bueno y lo mediocre; realmente, si algo le faltaba a André Breton era el sentido del humor; le faltaba a un extremo que se puede considerar como patético y que lo llevó a sus peores extravíos en el campo de la conducción del movimiento surrealista; todo lo cual no suprime sus grandes cualidades y su profunda calidad de poeta y de visionario en otros planos.*

Pero en esa lista que agregás después, como Borel, Corbiere, Brisset y Carrington, de todos ellos con quien me reconozco una afinidad más profunda es con Leonora Carrington, porque ella sí es una surrealista auténtica y no contagiada, y lo fantástico para ella funciona en un nivel que a mí me es profundamente familiar. Acabo de leer una novela suya que no conocía; la he leído en versión francesa porque no ha salido en inglés; se llama Le cornet accoustique, *es decir, la trompetilla acústica, esa que se ponían los sordos en tiempos de nuestros abuelos y que es una verdadera maravilla (la novela, no la trompetilla). Es ese tipo de libros que uno lee preguntándose por qué no hay más, por qué realmente hay tan pocos así en la historia de la literatura.*

SCK.—Por otra parte, parece que te gusta el humor de Bioy Casares y de Albee en *Who is afraid of Virginia Wolf.* ¿En qué les encuentras parecido o cómo es que te gustan dos cosas que a mí me parecen tan distintas?

JC.—*El humor de Bioy, por ejemplo, me gusta mucho porque, al igual que el humor de Borges, es de directa raíz anglosajona, y no se puede negar que los ingleses son, no diré los inventores, pero sí los usuarios más geniales del humor en la literatura e incluso en la vida personal. Bioy y Borges, rechazando como rechacé yo eso que los españoles llaman humor y que no es nada más que el chiste macabro y en general de muy mala calidad, han sabido meterlo en la estructura mental y lingüística del español y darle una especie de derecho de ciudad que le quita, digamos, el fondo anglosajón y lo vuelve perfectamente argentino y latinoamericano. En ese sentido yo*

encuentro una gran afinidad de mi propio humor con el de Bioy y con el de Borges.

SCK.—Si el humor sigue desterrado de nuestras letras contemporáneas (*La vuelta,* página treinta y tres), ¿en qué otra época lo encuentras? ¿Quevedo? ¿Caviedes? ¿Palma? ¿Cervantes?

JC.—*No creo, como supones aquí, que el humor siga desterrado de nuestras letras contemporáneas. Pienso que está haciendo una entrada bastante marcada en muchos libros que he leído en estos tiempos. El humor de García Márquez es perfectamente perceptible y sus mejores obras no hubieran sido escritas sin el humor que contienen.*

Hay un escritor uruguayo, Enrique Estrázulas, que ha publicado un libro, que se llama Pepe Corvina, *que te recomiendo encarecidamente porque es una prueba de humor rioplatense bastante extraordinario por momentos.*

En ese mismo nivel creo que hay otros escritores latinoamericanos que se me escapan en este momento que cultivan el humor; lo introducen como una constante de sus obras para ayudar a quitarnos todavía un poco de eso que nos queda de mala herencia española y que no tiene nada que ver con la buena, que es mucha y hermosa. Me refiero a ese falso humor basado en contrastes demasiado gruesos que no va muy lejos en el ánimo de un lector contemporáneo.

SCK.—¿Cómo caracterizarías el humor hispánico a diferencia del humor negro?

JC.—*Yo te diría que en España está pasando un fenómeno parecido, porque cuando yo ataco un poco eso que llaman «el humor hispánico» y que no me parece humor, convengo en que hay en este momento algunos pocos escritores españoles que están reaccionando frente a eso y están escribiendo libros que contienen una dosis de humor verdadero, de humor considerable y sumamente útil en la península.*

Un escritor como Gonzalo Suárez, por ejemplo, es un buen ejemplo, y su novelita El roedor de Fortimbrás *es una muestra de esta concepción diferente del humor en algunos jóvenes o medianamente jóvenes escritores españoles.*

SCK.—En uno de tus ensayos caracterizas a «lo fantástico de ser la aprehensión de lo subyacente, el sentimiento de que los reversos desmienten, multiplican, anulan los anversos, son la modalidad natural de lo que vive para esperar lo inesperado» (*La vuelta,* página cuarenta y cuatro). El libro de Todorov—¿lo has leído?—pone como requisito esencial del género el que cause terror en el espectador o lector. ¿Qué piensas al respecto?

JC.—*He leído el libro y me decepcionó, pero quizá la culpa no sea de Todorov, porque creo que nadie ha conseguido hasta ahora dar una explicación, una presentación coherente del mundo de lo fantástico. Sabés muy bien que en algunos ensayitos, más o menos marginales, yo lo he intentado también, pero lo único que se consigue es una especie de fenomenología exterior de la cosa; uno le anda dando vueltas a lo fantástico, pero realmente no se consigue explicar de una manera concreta cuál es la mecánica literaria o mental que desencadena, que determina lo fantástico. Es cierto que el hecho de que la mayoría de los relatos fantásticos se traduzcan en terror, en miedo, parece una pista o una guía para encontrar la verdad definitiva. Yo pienso, por ejemplo, que he escrito entre cincuenta y sesenta cuentos y no hay entre ellos ni uno sólo que se pueda considerar un cuento feliz o un cuento alegre; todos ellos son trágicos, algunos de ellos son terroríficos; en todo caso, todos ellos son dramáticos; lo fantástico desencadena siempre, como en el caso de Edgar Allan Poe, la fatalidad, la muerte, la multiplicación de esos hechos que culminan en lo negativo, en la nada, en la desgracia.*

Pero no, de ninguna manera está excluido que pueda existir otro tipo de literatura fantástica en la que los hechos se ven en esa misma dimensión y que no tengan que ser obligadamente terroríficos o trágicos. Es posible que algunos relatos de ciencia ficción respondan a eso, pero, como te digo, es un género que no conozco.

El problema de lo fantástico es que cuando no es trágico, cuando no es dramático, asume en seguida una especie de matiz que toca más lo maravilloso que lo fantástico; es decir, se va acercando, por así decirlo, vuelve un poco a la noción del cuento de hadas; las cosas son fantásticas, son divertidas, son bellas, suceden de una manera insólita, pero falta esa calidad que tiene La caída de la casa Usher *o un gran cuento fantástico de Borges, en que esa misma juntura de los elementos de lo cotidiano y de lo llamado normal desencadenan siempre una fatalidad a cuyo término esperan el horror o la muerte. Se diría que es la condición esencial para que, por lo menos en la literatura, lo fantástico funcione eficazmente hasta este momento.*

SCK.—Harold Bloom, crítico norteamericano, ha escrito un libro sobre *The anxiety of influence* en que sostiene que «Poetic history, is held to be undistinguishible from poetic influence, since strong poets make that history by misreading one another so as to clear imaginative space for themselves». ¿Hasta qué punto te parece esta teoría descriptiva de tu propia búsqueda de lector y autor?

JC.—*Te diré que esa referencia a la teoría de Harold Bloom no me interesa demasiado, porque esta cuestión del autor singular, la*

noción de originalidad y de influencia, es una cuestión que depende del temperamento del escritor; y, en mi caso, todo lo que sea influencia no me ha molestado jamás. Conozco gente que se desespera, que se enferma si los críticos le señalan determinadas influencias en sus libros. Para ellos es una especie de culpabilidad el haber trabajado bajo una determinada influencia. En mi caso eso no existe porque, cuando yo trabajo, ese tipo de influencias, si existe, y vaya si existe, cumple su labor subconscientemente o subterráneamente. Yo no los estoy utilizando como modelos, no pienso en ellos; y cuando, en el curso de un trabajo, surge concretamente un poema, un verso, una línea, una referencia, entonces lo que me parece más honesto es citarla y liquidar el asunto así.

SCK.—En *Ultimo round* tú dices que quieres abolir la idea del autor singular y añades que citar es citarse. ¿Te parecería que la empresa de mostrar el anverso del tapiz en tus libros es una forma de hacerle frente a la *anxiety of influence?*

JC.—*Puesto que, efectivamente, citar es citarse, para qué decir mal o disimulado lo que otro dijo ya mejor y de una manera definitiva. Es evidente que un escritor que lo sea cabalmente no puede trabajar en un clima de inseguridad y de temor frente a las eventuales y posibles influencias que podrían modificar o insertarse en su obra. Eso es una prueba de debilidad que sólo puede dar obras mediocres. La originalidad absoluta sabés muy bien que no existe; la originalidad relativa es la única a la que podemos aspirar. Pero dentro de eso relativo entra la noción exacta de originalidad, es decir, que lo que cuenta es que la suma de todas esas influencias, esa especie de caldo cultural y vital de donde procede un escritor, se traduzca en una nueva apertura, en una nueva posibilidad, en una nueva visión. Y entonces, por qué tener miedo, por qué crearse* the anxiety of influence.

SCK.—¿Lees los libros de tus imitadores? ¿Lees los libros de la generación latinoamericana más joven, cuya obra es irremediablemente posterior y por lo tanto sujeta a sufrir la «ansiedad de la influencia» de la tuya? ¿Hacia dónde te parece que se dirige la literatura latinoamericana de hoy?

JC.—*No creo que haya imitadores. Hay un montón de gente que ha sufrido mi influencia;* Rayuela *es un libro que le pegó en la cara a un montón de gente y eso se nota, pero volvemos aquí a la cuestión de las influencias. He encontrado la presencia de* Rayuela *en muchos libros de latinoamericanos y ahora, incluso, en algunos franceses. Pero fijate que no me molesta en absoluto: todo está en la forma en que luego eso se elabora en el libro que está escribiendo o que ha escrito*

esa gente; y si el resultado es positivo, nada puede resultarme más conmovedor y más hermoso que saberme un poco partícipe de un libro que es un buen libro, que es un libro hermoso. De ninguna manera me produce un sentimiento negativo, muy al contrario.

SCK.—¿Dirías que tus libros, al proponer tus propios intereses y experiencia de lector como una posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales?

JC.—*Creo que sí, que mis libros, al proponer más de un plano de lectura como posible lectura del texto, provocan la necesidad de pensar en libros como objetos abiertamente intertextuales. Pero creo que es también una cuestión de cultura. Una persona con un nivel cultural más o menos primario leerá un libro sin comprender la intertextualidad. Para él, todo lo que leerá es el texto de ese escritor, no se dará cuenta de las alusiones. En tanto en un nivel superior de cultura, con una pantalla, un horizonte cultural más amplio, todas las guiñadas de ojo, las referencias, las citas no directamente citadas pero evidentes, pues, deberán serle claras y además enriquecerán profundamente no sólo la experiencia del lector, sino el libro que está leyendo.*

Hace unos días leí un ensayo traducido del inglés, en donde el traductor ha citado un pasaje de Shakespeare sin darse cuenta, es decir, cree que es del escritor que está traduciendo y lo modifica un poco. En realidad es una alusión shakespeariana que el autor ha hecho con una guiñada de ojo y que, evidentemente, en el texto inglés no escapará a escritores cultos.

Pero eso yo creo que forma parte del placer literario, de la belleza, y no hay que olvidarse que en el siglo XVII o el XVIII hay que pensar en Montaigne o en el doctor Johnson, esa gente citaba con un infinito placer. Y ahí las citas eran perfectamente claras y constituían especies de trampolines para llevar adelante el trabajo personal de los escritores. Y nadie se sentía avergonzado de moverse en un mundo cultural heredado con influencias elegidas por el autor, insertadas, incluidas en su obra como especie de hormonas que lo echaban adelante en su propia tarea.

SCK.—¿Qué estás escribiendo ahora?

JC.—*Cuentos. Voy a ver si puedo publicar un libro hacia fin de año. Tengo ya escritos nueve a lo largo de este año: es un año de cuentos. Tengo todavía que revisarlos despacio, pero todos ellos, prácticamente todos, están en su etapa definitiva. Yo, finalmente, modifico muy poco mis cuentos; simplemente cambio palabras.*

SCK.—Hace ya mucho tiempo dijiste que el poeta en el momento de la creación se adhiere a las cualidades ontológicas del objeto cantado y que este acto presupone conocimiento de parte del poeta. Esta actitud estética se parece mucho a la de la China clásica. El pintor o escritor chino tenía que pasar por un laborioso período de observación del objeto, por un cuidadoso aprendizaje antes de considerarse listo para empezar a trazar tan siquiera una línea o escribir una palabra. ¿Te parece que existe algún parecido entre este asunto chino y tu propia actitud? ¿Has leído textos chinos? ¿Te gusta la «pintura» china?

JC.—*Tu pregunta sobre la creación poética y la adherencia a las cualidades ontológicas del objeto cantado es muy interesante, pero la verdad es que desarrollarlo llevaría bastante tiempo. Tu alusión al mundo chino es muy justa porque, efectivamente, no sólo es una actitud de tipo poético en la China clásica, sino que se manifiesta particularmente en la pintura. También se nota del lado del Japón, en el caso de los haikú, porque la mayoría de los haikú llegan a esa síntesis prodigiosa de los tres pequeños versos por eliminación de todo lo que no es esencial en los objetos o en las cosas de que se habla y en las imágenes que luego los contienen poéticamente. Pienso que eso que llamas «laborioso período de observación del objeto» es una cualidad que se da en algunos poetas, pero no necesariamente en todos. Hay poetas que se manejan en un universo exclusivamente mental, nada experimental, nada pragmático, y, sin embargo, pueden ser grandes poetas. Tengo la impresión, por ejemplo, de que Neruda miraba profundamente los objetos; él los vuelve a nombrar, digamos, después de haberlos visto, y sentido, y tocado por todos lados. En cambio, tengo la impresión de que Vallejo se maneja en un plano en el que no le es necesaria esa observación telúrica, esa observación ontológica que sale de lo tangible para llegar a las esencias, que su verso nace de una intuición fulgurante en donde el contacto sensorial con las cosas es mucho menos importante que en Neruda; y tanto el uno como el otro son dos maravillosos poetas.*

SCK.—El sentimiento de extrañamiento que habita en tu obra lo resumes en *La vuelta* citando uno versos de Poe: *From childhood's hour I have not been as others were / I have not seen as others saw / I could not bring my passions from a common spring / and all I loved, I loved alone.* La gran aceptación que tu obra ha tenido ¿ha moderado este sentimiento?

JC.—*Me conmueve que cites esos de Poe porque, no sé, siempre me tocaron profundamente, y la verdad es que la aceptación que haya podido tener mi obra no ha modificado ese sentimiento en absoluto.*

No estoy en la actitud romántica típica del señor que se considera aislado, abandonado y diferente de todo el resto. No, no se trata de eso; pero hoy sigo escribiendo exactamente en la misma posición mental, moral y sensible que cuando empecé a escribir a los veinticuatro o veinticinco años. No he cambiado en absoluto y estoy contento de no haber cambiado; estoy contento de que cuando me siento a la máquina o tomo un lápiz mi actitud frente a la página en blanco es exactamente la misma que la que tenía en un comienzo; nada ha podido cambiarme en ese plano. Por eso, como sabés bien, porque lo he dicho por ahí, no me consideraré jamás un escritor profesional; yo soy un aficionado que escribe cuentos y novelas.

SARA CASTRO-KLAREN

Department of Romance Languages and Literatures
Dartmouth College
HANOVER, New Hampshire 03755
USA

JULIO CORTAZAR Y SU EPOCA



DE TRANSITOS Y LEJANIAS

Empapado de abejas,
en el viento asediado de vacío,
vivo como una rama,
y en medio de enemigos sonrientes,
mis manos tejen la leyenda,
crean el mundo espléndido,
esta vela tendida.

Julio Cortázar: *Poemas.*

Para el hombre religioso, al revés que para el hombre histórico, la patria no es la patria: es el exilio. Este mundo no es su mundo, está de paso en él. La vida es transición, pasaje, cosa de viajeros. Es algo provisorio, transitorio, siempre a punto de ser derogado. El escenario del trayecto, el medio de transporte, el equipaje, son extraños. Es una existencia bajo la mirada del aduanero, funcionario de lo ajeno.

En la obra de Cortázar, la figura del «hombre en tránsito» recurre hasta convertirse en estructura fundante de algunos de sus personajes claves: Horacio Oliveira en *Rayuela,* Johnny Carter en *El perseguidor,* Martini en *La isla a mediodía.* Para ellos el exilio es la forma natural de vida, y el suicidio, una manera por excelencia de volver a la patria. Los puntos del escenario mundano, los episodios de la historia, la praxis del hombre en el decorado engañoso de lo sensible y temporal, son equivalentes síntomas de una extrañeza básica. El arte y, tardíamente, la revolución, actúan como gestos de acercamiento a esa otra realidad que se intuye como la realidad real, a ese costado de las cosas que no es el que estamos habituados a ver, acaso porque no es visible. Falta, desde luego, la salida óptima: la mística, la recuperación de un estado de unión con Dios (religarse con El es instituir la religión) que permita estar, de algún modo, en contacto con la patria desde el seno del exilio.

Desde temprano, el discurso de Cortázar se muestra como ocupado en el tema del viaje (metonimia de tránsito y pasaje) y en la figura del viajero, suerte de turista que pasa por la tierra de los demás sin dejar de sentirla como tierra de los demás, o sea extraña. Es el no incluido, el distinto, el extranjero (en el sentido camusiano de la palabra, y no es el menor contacto Camus-Cortázar que vale la pena subrayar).

El viajero recibe una patria del azar, pero la rechaza como no necesaria. Parte huyendo de esa falsa patria, en busca de la verda-

dera. No la encontrará nunca, porque no existe. Su viaje es aparente, pues carece de meta. No lo lleva a ninguna parte y los puntos de llegada son provisorios, se convierten en seguida en renovados puntos de partida.

El escritor y algunas de sus personificaciones más acusadas (desde el Hardoy de *Las puertas del cielo* hasta el narrador de *Libro de Manuel*) viven en esta suerte de tierra no compartida, gozando —o padeciendo— una variante de situación extraterritorial: ocupan un espacio, pero tal espacio es ajeno a los demás y a sí mismos. Es el mínimo *topos* que permite ser reconocido como algo no perteneciente. Exagerando el significante: impertinente.

Si se admite la estructura religiosa de fondo, cabe insistir en algunos recovecos del lenguaje: el personaje de Hardoy está a las puertas del cielo, tal como indica el título del cuento en que aparece, y los personajes de *Rayuela* también lo están, intentando el juego de la vida sobre un plano de rayuela, o sea de juego en parte azaroso, en parte rígido (la oposición entre lo aleatorio y lo inteligible es otro *leitmotiv* cortazariano), que conduce desde un seguro recuadro infernal a un hipotético semicírculo celestial.

El viajero contempla el espectáculo del viaje y trata de convertirlo en discurso de arte. Este intento crea un espacio portátil, una patria provisoria. A la otra patria, la definitiva, no llegará —lo hemos anotado—. De la patria azarosa y renunciable ha partido para siempre. No ha de volver a ella. Ubicuo y desradicado (o sea carente de raíz), ocupa todos los espacios y no reconoce ninguno, «pensando todo lo que a los otros les bastaba sentir» *(Las puertas del cielo).*

Esta situación admite variantes, explicaciones parciales y provisorias. Una es la del mandarinato. El escritor se siente distinto entre los hombres porque no es un hombre, es un mandarín, un individuo de excepción, diferente e incomparable.

> *Estar en el mundo me es hierro, me es guijarro*
> *¿Tengo yo la culpa, oh tierra poblada de espinas,*
> *de ser un unicornio?*
>
> (La protección inútil)

O más concretamente:

> Esos fenómenos andan por las nubes y con ellos no hay que extrañarse de nada. Son diferentes, no hay vuelta que darle.

Otra explicación: la falacia del tiempo unilineal y del espacio coetáneo, condiciones ineludibles de la historia. Hay fábulas cortazarianas de distinta época en que vuelve la figura del sujeto que exis-

te, a la vez, en tiempos y espacios distintos, lo que desvaloriza la continuidad y el presente. Esto que ocurre ya ocurrió y ocurrirá. Ocurrirá ayer y ocurrió mañana. «Esto lo estoy tocando mañana. Esto ya lo toqué mañana», dice Johnny Carter en *El perseguidor.* Alina Reyes (en *Lejana*) vive a la vez en Buenos Aires y en Hungría, con nombres distintos y espacio-tiempos divergentes, pero dentro de una enigmática identidad personal. En *El otro cielo* el narrador entra en la galería Güemes, de Buenos Aires, un día de 1946, y una vez allí recuerda haber vivido unos sucesos de París en 1870 (Victoria Ocampo también ha evocado su dolor infantil cuando el aya francesa le contaba la invasión de París por los alemanes en la guerra franco-prusiana, que la niña no había vivido). En *La noche boca arriba* y *Todos los fuegos el fuego* un mismo hecho ocurre, a la vez, en dos espacio-tiempos distintos: un hombre muere en un hospital de hoy y, a la vez, es ejecutado en un rito azteca; unos amantes son abrasados por el fuego que invade su alcoba del siglo XX, y lo mismo les ocurre en un espectáculo circense romano. Aquí cabe rizar el rizo y agregar a esta suerte de eterno retorno un poco de arquetipismo: los hechos del tiempo repiten los inexorables modelos de la eternidad; no son ellos mismos, son los arquetipos. De todas maneras se enfatiza así el desdén del hombre religioso por el hecho singular, por el evento histórico: su espacio no es de este mundo, su tiempo no es de este tiempo. Infinito y eternidad vocean desde el más allá.

A veces el extrañamiento es más concreto: se trata de historias donde cierta gente pierde el espacio que les han acordado los demás, pierden lo privado y reconocible de sus propiedades. En *Casa tomada* (y aun sin apelar a su lectura con códigos históricos) cuenta la evolución de un desplazamiento: unos seres conjeturales van expulsando de su casa a los propietarios hasta dejarlos en la calle, demostrándoles, de alguna manera, que eran extraños a lo propio desde el comienzo. En *La banda* (sigo sin hacer una lectura fechada y situada) el espectador de cine que se siente extraño porque los compañeros de sala no son los de antes y que por ello parte a París, también es despojado de su espacio propio y sometido a una experiencia límite de extrañamiento.

Si todos los puntos del espacio son igualmente ajenos, entonces resultan intercambiables. «En París todo le era Buenos Aires y viceversa», se cuenta en *Rayuela* respecto de Oliveira. Y se concluye: «A Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest.» Algo similar le ocurre al Martini de *La isla a mediodía:* cuando trabaja en un avión fantasea que su patria es la isla que ve desde la altura, y cuando decide vivir en la isla, siente nostalgias

de los aviones que ya no lo transportan. De todos modos, ocurre siempre lo mismo: se siente como propio lo lejano y como extraño lo inmediato. Y si en *La vuelta al día en ochenta mundos,* Cortázar sostiene que «ser argentino es estar lejos», puede extenderse la conclusión, a la luz de sus fábulas, a toda la especie humana, el *homo sapiens* insatisfecho por la relatividad de la historia, sean cuales fueren sus circunstancias de tiempo y espacio. Hambriento de absoluto, los alimentos terrestres no lo sacian.

También la duplicidad y, en cierto modo, la esquizofrenia cultural pueden leerse con un código histórico. La dicotomía cuerpo-América/alma-Europa es propia de cierta filosofía de la historia en boga en América Latina durante cierto tiempo. Admitiendo este supuesto, el hombre americano sería un perpetuo exiliado: en América se sentiría exiliado de la patria espiritual, y en Europa, de la patria corporal. En busca de la unidad —otro ideal religioso—, Oliveira parte a París y se encuentra reexiliado, extranjero de naturaleza y para siempre. Análoga situación ha relatado Cortázar en numerosas prosas autobiográficas. Y aun en *Libro de Manuel,* ha intentado una síntesis, precaria como todas las suyas: «Ser argentino en un suburbio de París» (la capital francesa y el arrabal surgen a menudo que se alude a la Argentina o, más concretamente, a la Argentina porteña).

La extrañeza, la imposibilidad de comunicar o unir a mundos diversos, la dicotomía, las mitades irreconciliables de lo humano, etc., son auténticas constantes del discurso cortazariano y se repiten aún en condiciones históricas muy distintas. El joven y casi desconocido escritor porteño de 1951 y la *vedette* mundial de las letras de 1970 vienen a decir casi lo mismo: el unicornio no ha nacido para vivir en un mundo de espinas. Escojo, para ejemplificar, dos textos de madurez.

Apocalipsis en Solentiname (1977), narración que se propone como autobiográfica, cuenta un viaje de propaganda política de Cortázar a Cuba y Nicaragua.

> Volví a San José, estuve en La Habana y anduve por ahí haciendo cosas, de vuelta a París con un cansancio lleno de nostalgia, Claudine calladita esperándome en Orly, otra vez la vida de reloj pulsera y *merci monsieur, bonjour madame,* los comités, los cines, el vino tinto y Claudine, los cuartetos de Mozart y Claudine.

El viaje ha sido bastante institucional: hoteles, agasajos, entrevistas con personajes, visitas a lugares organizados. En París, Cortázar se dispone a mirar las diapositivas tomadas en la colonia de Solen-

tiname y sobre el arte *naïf* guatemalteco. De improviso, a las imágenes previstas se mezclan otras, donde se ven escenas de la represión policial en distintos puntos de América Latina. Mala conciencia, malestar, mal cuerpo.

> En el baño creo que vomité, o solamente lloré y después vomité o no hice nada y solamente estuve sentado en el borde de la bañera dejando pasar el tiempo...

En *Prosa de observatorio* (1972), de algún modo, se repite la dualidad insoldable de Oliveira y la Maga *(Rayuela,* 1962), o aun del doctor Hardoy y los «monstruos» (*Las puertas del cielo,* 1951). El sultán de Jaipur, en lo alto de su observatorio, solitario, sedentario, elevado, dedicado a la observación de las estrellas/las anguilas, comunitarias, gregarias, habitantes de las profundidades y el fango, que viven haciendo largos recorridos, moviéndose constantemente, no reflexionan y se insumen en la vida inmediata.

La expresa concepción del arte en Cortázar también remite a la estructura fundante religiosa ya aludida. Una de sus constantes teóricas es la firme oposición cotidianeidad-arte, de la cual resulta que la obra de arte es la ruptura de lo cotidiano, de la costumbre enceguecida por el espesor de lo sensible, la recuperación de la capacidad infantil de jugar que lleva a salvar las necesidades eróticas y lúdicas del hombre, de modo que la magia y el juego se ejerzan naturalmente, sin apelación a la inspiración inefable. El arte es, en síntesis, «la asimilación o reconquista o descubrimiento de todo lo que está al otro lado de la Gran Costumbre» *(Poesía permutante).* La célebre diferencia entre el fama y el cronopio surge de la capacidad del segundo de quebrar el «ladrillo de cristal» que es el mundo y acceder a lo trasmundano, al reverso de lo habitual, a la trama del revés, al cañamazo de la tela, etc.

En el ejercicio del arte vuelven a aparecer las derogadas categorías del tiempo y el espacio, esta vez superadas por la realización de la obra poética. El artista ingresa en una temporalidad-otra, distinta del tiempo, suerte de «tiempo fuerte» de los mitos, desquiciando la necesaria continuidad del tiempo histórico. Paralelamente, desborda el espacio, el *topos* social y físico. Cortázar prevé la revolución y escribe para el tiempo de ella, o sea fuera de este tiempo actual. A su vez, cuando el tiempo de la revolución llegue (y llegará por medios similares a la consumación de la obra poética, como veremos), el artista quedará de nuevo fuera del espacio: habrá fascistas de la revolución, como siempre, y Cortázar, pequeño burgués, «argen-

tino condenado a comprender», será barrido por los revolucionarios (cf. *Libro de Manuel*).

En efecto, la revolución en Cortázar está muy cercana a la obra de arte. En *Reunión,* Luis (Fidel Castro en transparente clave) es retratado como un «pantocrátor, un juez que empieza por ser el acusado y el testigo y que no juzga, que simplemente separa la tierra de las aguas para que al fin, alguna vez, nazca una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio». Fundador de mundos, regenerador del tiempo, creador del orden, el revolucionario es como un artista, y la revolución, como una partitura que evoca un cuarteto de Mozart. En la consumación de ambas, el encuentro con la luz. De nuevo, la iluminación, componente religioso.

Arte y revolución son intentos para resoldar al hombre con una instancia trascendente al tiempo y al espacio, es decir, para reconstituir el vínculo hombre-Dios. Suponen, pues, la crisis del humanismo burgués y del racionalismo clásico que se evidencia en lo que Nietzsche denominó «la muerte de Dios», la derogación de las categorías trascendentes para la construcción del mundo histórico y la profanización del acontecer humano, que son componentes esenciales de la modernidad racionalista y humanista burguesa. Hay un momento de la conciencia burguesa en que la muerte de Dios es vivida como un crimen, un deicidio, y se busca la restauración de la presencia divina en la imagen del mundo, aunque no por medio de las religiones históricas ni por la intercesión de los cleros institucionalizados y los textos consagrados como infalibles.

La categoría divina en torno a la cual se construyó la imagen del mundo-obra de Dios se ha perdido en la imagen del mundo-obra del hombre. Su busca inconcluyente es una de las tensiones que dibujan al Oliveira de *Rayuela.* Las figuras a que apela son variadas y revelan que la crisis no es de una religión histórica positiva, sino de la conciencia religiosa en el seno de una cultura racionalista clásica (en el lenguaje de Cortázar: la crisis del *homo sapiens)*: ónfalos, ydgrassil, eje del mundo, llave, región de las madres, centro, razón de ser, fuste, luz negra, mandala, retorno al mundo interior (inferior a los párpados), son algunas de estas figuras de *Rayuela.* Aluden a ese fenómeno que Heidegger describe en *Ser y tiempo:* la escisión del ser inmediato del hombre tras la caída: el sí mismo por un lado y lo cotidiano por otro. El hombre es un ser de lejanías, está lejos de sí mismo: el ente que es no aparece en la pérdida de ser que es lo habitual.

En otros textos, el mismo hecho es descrito por Cortázar volviendo a la familiar figura de la vida-viaje:

Nunca me convenció Kant de que estábamos definitivamente limitados; mientras él lo afirmaba, un tal Jean-Paul (Richter, no te confundás y un tal Novalis ya bailaban un ritmo que la pedantería no me impedirá llamar cósmico y obedecerían al guarda de ómnibus a un punto que terminaban saliéndose por las ventanillas, que es lo que deberíamos hacer todos.

(La vuelta al día en ochenta mundos)

Perdido en la oscuridad del mundo empírico, Oliveira no encuentra lo que busca sin saber lo que es. Las bibliotecas y los museos nada le dicen al respecto. La revolución, tan parecida a la obra de arte, acaso tampoco se lo podría decir: «¿Qué clase de templos andaba necesitando?», se pregunta el narrador en *Rayuela.* La respuesta —se intuye— no es de este mundo (porque la pregunta tampoco lo es):

¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo. Nos hace falta un Novum Organum de verdad, hay que abrir de par en par las ventanas y tirar todo a la calle, pero sobre todo hay que tirar también la ventana y nosotros con ella. Es la muerte o salir volando.

(Rayuela)

Ni el lenguaje, vehículo del arte, ni los sentidos, vehículo de la unión corporal, pueden lograr la unidad restaurada del hombre con lo divino, el reposo universal que daría una recuperación del centro o eje del mundo. Por el contrario, en su gesticulación inútil —la seudocomunicación del lenguaje, la seudofusión del acto sexual— separan al evidenciar los límites y frustran al prometer lo inalcanzable. El verdadero acceso al ser lo alcanzaría la conciencia fuera del cuerpo y fuera del mundo (sic *Rayuela*), por la ejercitación mística o el suicidio (vuelta a Camus: el suicidio como el único problema filosófico serio, el suicidio que reconoce deliberadamente que sólo la muerte lleva a la verdad, por la cual dice inquietarse la filosofía).

La patria y el exilio. El fin del exilio y la vuelta a la patria. La patria como trasmundo y el trance o la muerte como caminos de regreso. No el arte ni la revolución, sucesos de *este* mundo, de esta falsa patria que es el exilio. Salvo que la poesía del arte y de la revolución se transformara en plegaria. En cuyo caso habría que escribir de rodillas.

BLAS MATAMORO

Ocaña, 209, 14 B
MADRID-24

CORTAZAR: LA ESENCIA DE UNA BUSQUEDA PERMANENTE

> La literatura es una defensa contra las ofensas de la vida.
>
> Cesare Pavese

En el mundo de la creación es posiblemente donde se pueda advertir con mayor claridad cómo algunos autores con ideas propias han conseguido expresar con arte el valor de las palabras, dándoles vida y poniéndolas finalmente en movimiento, con evidente desprecio de las amenazas y continuas reconvenciones de su entorno y de la época en que no eran comprendidos ni tampoco tolerados. Desde que conocemos esa lección decimos que las palabras se gastan inútilmente en las ceremonias cotidianas; sufrimos la falsedad en la que participamos —verdugos de nosotros mismos, víctimas por naturaleza— al utilizar tópicos, lugares comunes, al rendirnos a la moda del vacío de terminologías que no han logrado otra cosa que justificar las distancias entre nosotros, en nombre de la modernidad. Y nos sorprende que un hombre haya penetrado en el lenguaje con la intención de recorrerlo, como si hubiera decidido botar una pequeña embarcación en el mar de sangre de sus venas, lanzarse a una aventura que aparece siempre igual. Acaba irritándonos que ese hombre se haya convertido en conciencia del lenguaje para reírse, en primer lugar, de lo conseguido en solitario por sus medios y para discurrir por el mundo con un silencio disconforme, melancólico, un poco después. Es muy poco frecuente que un hombre que ha desafiado a cuerpo limpio al destino renuncie a todo ello, a pesar de no poder hacerlo. Y es muy divertido que el mundo haya caído en la trampa de la aparente monotonía, sin atender lo que Cortázar lleva diciendo desde que publicó su primera obra, allá por 1949.

Cualquier principio lleva implícito la posibilidad del fracaso. Lo que no está tan claro es en qué consiste un fracaso cuando ya ha sido superado el límite de los comienzos. Cortázar pretendió universalizar sus inquietudes, guardándolas a la vez en el ámbito estricto de su persona, y lo ha logrado para seguir buscando y para dar como respuesta un rechazo seco a ese «todo» genérico que se queda atrás y nos afecta, y al «todo» pequeño, grande, mediano o despreciable —posiblemente tan abstracto como material— de su persona, solitaria

en la multitud. Como aquel personaje suyo que intuía en su decadencia algo fantástico en su ser, a su alrededor, sin la posibilidad del recuerdo ni de la conciencia, su obra queda en el contraste de la claridad y lo ambiguo, para surgir de improviso como una «nada» que a todos interesa o como una monumental estructura, acogida por un público favorable a lo que desconoce y que no la entiende. Julio Cortázar ha roto los compromisos habidos y por haber. Por romper, ha roto el lenguaje en una de sus últimas demostraciones de maestría para sorprender la expectación incomprensiva con sus manos, que señalan las evoluciones de los pedazos, que se recomponen y se vuelven a romper, prestándose a una agitación burlesca, que produce la sonrisa del autor ante la admiración de los que contemplan, incrédulos, el prodigio: se ha terminado definitivamente con la creencia del lenguaje, o de la literatura, como un valor absoluto. El universo de los signos ha sido superado estableciendo profundas relaciones con la imaginación, lo que ha añadido una prueba más a las muchas que ya se manejaban para presentar el engaño del circuito vital que consideramos conocido: la imaginación fluye en lo cotidiano, hasta que los dos se hermanan en «lo posible». En el misterio de lo que puede encontrarse detrás de una puerta; en las múltiples, dispares, confesiones de un solo «yo» enfrentado con sus actos intrascendentes o en personalidades que vienen a coincidir en una sola, que se agota en la soledad del silencio, de la muerte. En la representatividad de los símbolos en un mercado de mitos, como estuches de la humanidad. En nuestro papel de cómplices, cuando no nos importa nada el relato de las peripecias de un personaje sin atractivos que representa la vieja historia de los hombres; en las múltiples maneras en que ese mensaje puede llegar a nosotros, al reflejar la práctica de la informalidad, del tedio, en las fracturas o en la visión de conjunto, que se encuentran en el mismo texto de un único autor, constantemente. En lo profundo de lo vital discurre ese grandioso contraste, acaso eterno, entre el movimiento y lo inmóvil, la sorpresa y la abulia. Entre el siempre y el jamás.

La realidad se convierte en protagonista indiscutible de una labor que mantendrá encendida la pasión del novelista. El ser humano es una constante referencia a la reflexión sobre la realidad. Descartes ha sido uno de los símbolos que mejor ha resumido esta inquietud —que Sartre quiso actualizar por muy distintos caminos—, situando el «cogito» en la base de su pensamiento. Pero la literatura es otra cosa, una manera de aprender con autonomía, que puede devorar con descaro el pensamiento, el existo, para demostrar teorías, hechos o para no demostrar nada, sin convertirse en un capricho ni en un juego.

Julio Cortázar ha seguido el camino de la asimilación de la realidad a través de la aceptación del mundo, tal cual es, y del mundo que su poderosa imaginación ha arrasado, invertido, olvidado, para exponerlo otra vez como en el primer instante que lo conoció, pleno ahora de revelaciones fantásticas, como una emoción que quiere estallar en un abrazo, en el sinsentido que supone la pérdida del dominio sobre los actos por la fuerza mayor de los sentimientos o en la desconfianza recelosa del miedo. ¿Y qué ha hecho? Reconducir la realidad, creando una nueva fábula de apariencias verídicas —actuales— por la que expresa lo que siente o teme; levanta así su impresión sobre ese «toto» abierto, que es él mismo, un Cortázar que se considera pasivo a lo que ocurre a su alrededor. Y de la oposición entre el escritor y el ser contemplativo que le justifica su amor a esta quietud mortecina, surgen nuevas posturas y juicios, nuevas extrañezas. El edificio universal se tambaleaba cuando fueron descubiertos los secretos de lo cotidiano y su característica más sobresaliente: la multiplicidad.

Cortázar no hubiera quedado satisfecho si nos hubiera introducido sencillamente el miedo a todos los significados que nacen en la violencia de las rupturas de la forma. La realidad daba más de sí. En la interpretación estética de Croce —que opinaba que el símbolo, alejado del motivo simbolizado, era un «error intelectualista»— no hay diferencia entre el contenido y la forma. Y era preciso resaltar el sentido expresivo de una ingeniosa combinación de palabras porque ya no se trataba solamente de dar el golpe con un juego más, que se introducía a despecho de lo literario. Los géneros parecían reventados en la carrera. El conflicto de la realidad llamó la atención porque revelaba un trasfondo desequilibrado, inservible, porque la concepción clásica de realidad —que no tenía personalidad propia— había perdido vigencia, solidez. La realidad ya no eran las casas o las personas que se introducen en ellas, sino las relaciones —cuando existen— que perfilan el rostro de la comunidad y las razones que mantienen la separación de sus miembros, en una república de hombres solos a su pesar. En tiempos, la actitud literaria de Cortázar no fue comprendida ni por sus propios compañeros en la aventura de la narración hispanoamericana: no había lógica ni el parapeto localista como razón de su manera de interpretar y comunicar en la narración. Faltaban los puntos de referencia, las alusiones mínimas que llevaran la lectura como la lenta exploración de un terreno difícil, erudito, cuarteado, que amenazase descomponerse en amplísimas grietas y quedarse con todo. Eso hubiera estado más de acuerdo con los gustos del momento en que Cortázar se asomó a la literatura. Aunque

el problema era mucho más complejo, porque las acusaciones de «parisino», de «europeo», revelaban juicios de la mayor parte de sus obras y una realidad no reconocida por los demás, que se discutía sólo con el pretexto de las nuevas perspectivas estilísticas. Se confundió el fondo con la forma, el ser con el aparecer, cuando la literatura había unificado con cierto adelanto esos criterios para seguir su evolución, detenida ya mucho tiempo con disquisiciones tan burdas. Pero el escritor, el artista, tuvo que pasar por ese trago, y salió adelante, concentrado en la tarea de un realismo no tradicional que extrajera de lo habitual la magia, e indirectamente, la explicación de una grandiosa escena: las características fundamentales de un mundo vivido, contemplado y soñado, que quiere salir a la superficie, abandonar la cueva tenebrosa de la idea que lo ha abandonado años y años frente al abismo, y que asume su personalidad de pronto, sobre las olas, látigos y prisiones de la época. La literatura adoptó esas formas para conseguir una proyección que no quedara frustrada en la leyenda, sino que buscaba contestación para los gritos que en muy variados tonos —la indignación, el llanto, la entrañable exclamación que se alimenta de un paisaje de trabajo y amor...—, daban la medida de unos hechos, de unos fenómenos. Entonces se descubrió un continente a través de su literatura, innovadora, desconocida, patética, verdadera; por eso Cortázar y los nombres que le acompañaron en esta empresa quisieron que las formas de sus obras reflejasen el trasfondo de las Américas en todas sus dimensiones vitales. Y así, esa revolución que provocaba las iras del clasicismo, llegó al ser humano que se desprende de las masas como un prototipo de validez general y a los solitarios, absortos ante su historia, sacrificada en el terror, en la desesperanza, tal vez en la resistencia a la mentira o en el ahogo de la falsa neutralidad.

De ese panorama surge esa tendencia a la ironía que se aprecia en Cortázar, abarcándolo todo; la inclinación al sencillo razonamiento que deforma las figuras sometiéndolas a contracciones físicas y espirituales, a las fuerzas psicológicas y políticas de un mundo preocupado por sus temas actuales. En este caso, el reproche a Cortázar por su afición a la caricatura del hombre y al retrato o descripción de las bestias —en un sentido mucho más amplio que el que se desprende del concepto «animal no racional»— no es justo. El escritor inquieto no queda satisfecho jamás con su obra ni con su existencia. José María Arguedas, en la carta que escribió como testamento antes de dispararse un tiro en la sien, denunciaba su falta de energía para mantener su actividad, para justificar su vida. A pesar de la paradoja que encierra su acción, la actitud de Arguedas revela una lucha entre

potencias opuestas que conduce a la aniquilación. Cortázar mantenía otra postura: la aceptación permite despreciar los enfrentamientos, situar en su verdadero punto cada rasgo del mosaico de su obra. Los seres fantásticos no pierden su naturaleza para sustituirla por una determinada rutina, se integran en una visión nueva donde la imagen se multiplica, donde los mitos pierden su seductora influencia sobre los individuos. El hombre vive entre interrogantes, obsesiones y mentiras, entre cientos de significados, que a su vez vinculan nuevos conceptos. Pero la vida puede florecer entre esos límites que le han impuesto, sin recurrir al asesinato —aunque simbólico— de la realidad, tal como decía Mario Vargas Llosa al examinar los fundamentos de sus novelas. Antes bien, el escritor debe alejarse de una reglamentación de su oficio crítico, testimonial o pretendidamente objetivista: «ha de buscar excepciones», dice Cortázar, que ha ido siempre de un extremo del panorama a otro; en casos, simultaneando los actos con las reflexiones, dispersando los protagonistas, confundiéndolos hasta señalar el desorden de su obra con su irónica y fina intuición, de nuevo señalando con las manos el acontecimiento: ¡mirad! Y se puede ver la posibilidad infinita del individuo en un ambiente desnudo, a pesar de lo que en nuestra vivencia provoca la desesperación, la impotencia, la culpabilidad de rebeldes o de colaboradores con la degeneración establecida. Toda esa complejidad se reduce sencillamente, se convierte o queda abandonada. Cortázar tiene presente esa contradicción humana —que Beckett realzó en su teatro en la rica imagen de la espera—; apela a ella para comunicarse con nosotros, condenados a la triste tarea de no intervenir por no ser conscientes de nuestro papel, y permanecer detenidos en la soledad. Se observa lo que acontece —lo que nos implica—, fuera de la situación, de sus consecuencias, mientras Cortázar dispone los elementos que completarán la forma de su interpretación particular, acercándose y alejándose para reconocerla como uno entre tantos. Eso tampoco merece el reproche.

La intención de Cortázar es simplificar la realidad, llevando el realismo a un espacio donde el proceso de acercamiento a los personajes y a sus preocupaciones favorezca el acceso al mensaje que encarnan. En *El perseguidor* se trataba de la fría contemplación del narrador, amigo de Johnny, saxofonista que pretende captar el sentido fugitivo de su arte —que es su vida—, entre el instrumento que toca —que pierde con frecuencia— y la irrealidad de sus improvisaciones, de sus sueños, de su música, en la alucinada visión del adicto a la marihuana. A partir del capítulo sesenta y dos de la novela *Rayuela* aparece la más clara muestra de un arte fundamentado en la combi-

nación de elementos dados, con los que interviene el que sigue el relato, construyéndolo a su gusto. La alternativa de Cortázar expone claramente de qué forma se resume en su experiencia de creación todo su universo, alimentado de una maravillosa multitud de pedazos concentrados de objetos, imágenes, ideas o sucesos reales: el drama de nuestro tiempo es la imposibilidad de participar, de que la creación provoque, antes que novelistas frustrados, una indiferencia sistemática, de la cual se pretende conseguir un clima de desahogo y colaboración espontánea que permita una libertad que alcance a todos a través de la literatura. Con *Un tal Lucas,* la descomposición en planos de las facetas de la personalidad del protagonista recalca la vía de la dispersión como respuesta a la absorción del medio, y de la conciencia de todos los sentidos que componen lo humano y lo que de ello se deriva. Sin detenerse. Todo es posible; cuando se ha superado la imaginación y la realidad al mismo tiempo, parecen concluir las obras de Cortázar.

Conviene alcanzar la experiencia narrativa de Cortázar, caminante hacia la ironía ensayística, personal, a través de la situación de sus temas y personajes en la polémica general —y actual— que se aprecia allá donde surge su novelística. De este comportamiento, sobre lo contraproducente, es posible deducir que, a costa de su desahogo literario, las obras en las que vive y vierte su intención van cercándole progresivamente la posibilidad de expresarse como dueño de la situación que él mismo produce; de su primera persona, confidente e intermediario entre lo desconocido y nuestro afán por descubrir. Su experiencia se convierte de inmediato en nuestra experiencia. Por tanto, la sorpresa de su ruptura sistemática consigo mismo aparece como contrapartida: abandona el ambiente bonaerense, que García Márquez le reconocerá como aportación singular al fenómeno de las letras hispanoamericanas, relatándonos, en cambio, las incidencias de un parisiense, de un europeo, de un exiliado, para agotarnos en la desorientación. Pero este juego, que pudiera ser tachado de ridículo, de estúpido, sin base ni fundamento que lo justifiquen, es el juego en que viven millones de hombres desde hace mucho tiempo, con la única diferencia de que no les cabe ninguna posibilidad en él.

A pesar de ello, Cortázar abandona todas aquellas posiciones que podían vincularle formalmente con los escritores que toman partido —baza que él mismo había sugerido como reacción ante hechos que provocaban un rechazo radical y que necesitaban el apoyo intelectual— para apartarse de la tentación de un falso compromiso. Elige una causa. El arte no puede depender de condiciones que le sean extraños. Tanto en los personajes que se plantean de tan variadas maneras,

como en los temas que elige en novelas y ensayos, el problema de la sociedad es básico. En los personajes que reaccionan ante el estado de cosas en que viven se aprecia la duda como un motivo que concretará o resolverá su carácter como grupo. De esta manera no es extraño que los libros de Cortázar pierdan una representatividad, en cuanto reflejo de situaciones verídicas o extraídas de los acontecimientos históricos, por modificar los hechos a su antojo, sin que a pesar de este voluntarismo demoledor la realidad pierda sus esencias en la narración. Cortázar entrega perspectivas. Si se ciñe a los personajes, si superpone un elemento que entra en discordia con el espíritu o la letra de esos sucesos, es porque encuentra allí la salida al conflicto del autor agredido o perjudicado por esa realidad que le aleja de lo suyo y que provoca la contestación. Tal vez de esta lucha por escapar del signo del tiempo que le ha tocado vivir surja su preferencia por sacrificarse personalmente para favorecer la expansión efectiva de otros en el primer territorio libre de América, la literatura, y quizá por su inquietante huida de los límites que sus escritos van delatando se vea conducido a engañar al futuro: adelantar la época es el único camino para no verse aplastado por ella, y eso que se supone como lógica exigencia que debe hacerse al escritor, su suicidio más o menos enmascarado. Así entiende Cortázar su compromiso con su tiempo —¿su tiempo?—, también por la vía de la rebeldía que se opone a lo que le marcan: al encierro que delatan las barreras de un recinto, aunque estas prisiones vengan dadas por una falseada contestación, por la voluntad de independencia.

¿Es, por tanto, el individuo que aparece generalmente en sus relatos un hombre salido de una síntesis entre las líneas dominantes de su carácter originario, de su formación? No lo es. Cortázar es síntesis y negación de una larga ruta humana e intelectual —sin limitar esta condición al ejercicio del pensamiento— en un mismo golpe. Su obra no podría quedarse con un solo aspecto de su ser sin pecar de incoherencia o degradación. Cortázar, nacido en Bruselas, de padres argentinos, con largas residencias en París, viajero infatigable, marcado por las enseñanzas vanguardistas y las experiencias de Cuba y del allendismo, escritor sobre todas las cosas, que se hace prisionero en una época de cárceles, abusos, torturas, exaltando la vida cuando más barata está, cuando fructifica la muerte, en la paradoja de esta prisión por propia iniciativa —que ocupa el campo en que podría intentar la experiencia de la libertad total—, mientras el ser humano lucha por la liberación... Cabrían todas las acusaciones imaginables, después, y Cortázar no las tomaría en cuenta.

En línea con la versatilidad de James Joyce o Virginia Woolf, propone una búsqueda que rompe también con la racionalidad dominante, omnipresente, en una dirección: llegar al diálogo con las causas del comportamiento humano. Pero no lo hace con espontaneidad, sino geométricamente, si atendemos la opinión de José Donoso. Cortázar traza sus líneas invisibles y deja desenvolverse sus constantes sobre lo que más le preocupa. La vocación hacia lo lúdico ha sido causa de numerosos estudios sobre la significación de esta manifestación en la obra cortazariana, en la que aparece repetidamente, máscara de la confusión individual, reprimida en sus inclinaciones lógicas o como campo donde se resumen todas las posibilidades que precisan el paso adelante de una actitud de respuesta al silencio que ensombrece la vida. La desorientación, matizada en las muchas formas en que la cultiva en sus escritos, supera el ensueño de un experimentalismo sin otras pretensiones que la disposición figurativa «más armónica y ordenada», recrea en la variedad los rasgos de una sociedad saturada por la explosión incontrolada del desarrollo y la desmesura. Pero no es probable que Cortázar abrace lo irracional como línea más acorde con su genio inquieto, desobediente y sin solución. Sus meditaciones se expresan a través de los extremos, exagerados hasta la destrucción. La caída de un hombre desde el undécimo piso de un edificio, al tiempo que penetra en sus recuerdos; el accidente de moto, intercalado por una lucidez agónica en la pesadilla de ritos ancestrales que precedían el sacrificio, entre comentarios humorísticos que subrayan el dramatismo del final, acaso inesperado, que se convierte en muerte olvidada, de la que el pasado se apodera en el momento propicio, para hundirse en las nebulosidades del sueño. O el testimonio de los zapatos que dieron un último saludo al suicida, en el terrible segundo de consciencia que precedió su muerte, sobre la acera. O la pata que la mesa levanta cuando queda sola en una habitación. Rasgos insignificantes que expresan el universo infinito del cronopio que Cortázar sigue siendo. De la misma forma, Ana María Matute nos recordaba que *Rayuela,* por la propia intención de su autor, era resultado de una incapacidad para «bailarla, escupirla, clamarla, proyectarla como acción espiritual y física a través de algún inconcebible medio de comunicación...»; que ésa era la inmensa alegría de Cortázar, retratado por sus propias definiciones, enfrentado una vez más a sí mismo cuando, en cierto modo, pretendió la literatura para responderse a sus interrogantes. Pero aún más, porque Cortázar pretendía exteriorizar este complejo conflicto, aunque corriente, pero por un medio «directo», y lo encontró en la literatura, sin ser lo que él estaba buscando exactamente.

Julio Cortázar se encuentra hoy en aquella sentencia de Enrique José Varona: «Vamos, aunque no queramos, aunque no nos demos cuenta, describiendo una espiral inmensa.» Se encuentra frente al «sí mismo» del espejo. Dialogando con su imagen han nacido la mayor parte de sus libros, bajo el signo de la cordialidad, de la agresión, de los rostros distintos de la madrugada, la tarde o la noche... Es posible que, al fin, las pretensiones de Cortázar sobre su propia figura o las burlonas exigencias de su reflejo, tratando de salir del símbolo que domina y dicta la realidad —sin ser realismo ni simbolismo—, provocaran la destrucción del espejo. Pero persiste en último caso el recuerdo, amparándose en la circunstancia de los miles de espejos que aún quedan en el mundo y en las circunstancias que han sometido nuestra búsqueda a la interioridad que cierra sus ojos e inmoviliza sus piernas a la promesa oculta en la vulgaridad, en la conformidad que lleva a la angustia de la obsesión. Eso quiere decir Cortázar en sus repeticiones fuertemente emocionadas por un deseo que —creemos— se va a cumplir, sin la intervención de nuestra voluntad. ¿Por qué no hemos cumplido con Cortázar, devolviéndole una respuesta más rica de la que él liberó, conquistando formas y estilos nuevos con la audacia de un pionero? Con tan poca fortuna hemos sabido revolver en el sentido del cronopio, que se lo hemos aplicado a su artífice sin más, con insistencia, puro, como tratando de tranquilizar la conciencia y creer que tenemos derecho a encogernos de hombros como él. Así hemos quedado, a la altura de la imitación, enredados en los escrúpulos —antes de surcar su mundo—, o confusos, sin ser capacer de aprovechar la oportunidad de colaborar en la construcción de algo «nuestro». Posiblemente ni Valéry lo hubiera comprendido.

La complejidad estilística de las obras de Cortázar, no en vano él estudió y aprendió en la pauta y en las consecuencias de la manera de escribir de Lezama Lima, traen a colación el espacio abierto de lo humano, de lo corriente. Esa realidad solamente se entiende a través de la aproximación, mientras el autor advierte el grado de fantasía de una espera en la estación, de cartas cuyos contenidos se conocen y se esperan con impaciencia; de citas caprichosas, de obstinación en cuanto que no se alcanzan los objetivos propuestos en el curso de una vida, porque una persecución secreta o íntima no se corona con el definitivo espaldarazo del reconocimiento en un mundo distinto, por el que tanto se ha luchado. Todo ello constituye nuestra vecindad, y tampoco la hemos entendido. Nos doblegamos al sistema establecido y sistematizamos. Teniendo en cuenta su frialdad analítica, quizá contagiemos o acusemos a Cortázar de mecánico,

ocultando la desazón por no poder atraparlo más que en aquel clima donde él se deja coger, engañar, aniquilar: en su mundo de injusticias, de suertes, apariciones, saltos y esperanzas de cada día, igual al nuestro, con la única diferencia de que él ha llegado a poseerlo sobre la polémica ya aludida de las referencias históricas, distante del contexto en que se verifica su presencia, como un misterio que perturba la conciencia con su sorprendente sonrisa escéptica.

Y mientras nos han hechizado las fábulas y evoluciones de otros autores, dentro de la victoria de la identidad que ha crecido en el mundo de las letras de la América postrada en su incertidumbre y en su vitalidad durmiente, nos ha sorprendido la constante mutación del inmenso Cortázar, presencia inequívoca en los ambientes en que sitúa —cuando lo hace— sus relatos y sus argumentos, envolventes, flotantes en la atmósfera libre de la imaginación. No hemos captado el meollo de su obra si por esto pensamos que Cortázar se separa de la fisonomía acostumbrada de los pueblos y las ciudades modernas para disolverlo todo en una aproximación mitológica, en una alegoría. O si entendemos que Cortázar elabora sus novelas en lo textual de una civilización de prisas, dudas y horarios. Hablamos de ese mundo resuelto de todos los días, que no ejerce ninguna atracción; en él se reprime la oscura complejidad donde Cortázar se convierte en el mismo laberinto existencial que desde Franz Kafka define nuestro acontecer diario, sin más futuro que sobrellevar el hoy a toda costa, como un mito que renace, de forma distinta, a la desmitificación que ya ha sufrido. Hasta ese límite ha llegado, acostumbrado a adelantarse, a la sorpresa, exigiendo la separación de aquellos que pudieran tomarle como inspiración, como ejemplo de vida, desconcertando el psicoanálisis, que resolvía la atracción generada por los poderosos, por medio de la explicación freudiana del «asesinato del padre», sin legar la nada después de su propuesta como circunstancia de su insatisfecha búsqueda, inútil a pesar de que no pensó en ser aplicación milagrosa de lo que él ya supo al elegir su propio camino o dejando que éste le eligiera con entera libertad, advirtiendo ante todo que no se haría responsable de las consecuencias. Porque, en efecto, la vivencia de Cortázar no es sencilla de asimilar ni aun por aquellos que suponen tener —¡y es suponer en exceso!— una especial disposición para entenderla y amarla o incluso controlarla.

Profundizando aún más en esa incomprensión, podemos admitir el duro hecho de no entender ese capítulo de la novela hispanoamericana que algunos mezclaron con la intervención de otros autores del primer y segundo descubrimiento de la epopeya, dentro o fuera del continente que recupera su identidad, y que protagoniza Cortázar,

Acaso no quiera terminarlo, o solamente se cierre con su muerte, o su capacidad de alcanzar el futuro para evitar la atadura del presente haga su literatura de visiones sobre el tiempo, parte de la misma realidad que habremos de conocer. Pero permanece su presencia, siempre en una continua metamorfosis que salta sobre todas las categorías que contraponen lo cierto a lo fantástico. ¿Es esa la verdad?, cabría preguntar, matizando la ironía y la indignación en la duda que denuncia la postración y la tristeza que han de superarse, mientras Cortázar sigue entre nosotros, con nosotros, buscando, combinando, multiplicando. El sabe que la auténtica revolución está por hacer, que quizá la estemos haciendo inconscientemente con nuestro trabajo, y que sabremos que conseguimos imponerla cuando la sonrisa no se desprenda de nuestros labios y el corazón sea ocupado por su esencia: la alegría.

FRANCISCO JAVIER SATUE

Pañería, 38
MADRID-17

TRANSITOS

... montones de esas pequeñas cosas que se daban por supuestas y descontadas, de golpe se llenaban de filos, y lo que empezaba siendo un puchero a la española acababa en un arenque a la Kierkegaard, por no decir más (1).

1. FECHAS

Albert Camus, de origen argelino, escribe *El mito de Sísifo* entre fines de 1940 y 1941. La última parte de este ensayo, «La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka», fue censurada en la primera edición, de 1943. Kafka era judío de Praga y había vivido entre 1883 y 1924.

Casi diez años después, en el período 1949-1950, Camus elabora *El hombre rebelde,* que será publicado en 1951.

La acción de *Rayuela,* de Julio Cortázar, se desarrolla en París en algún año de la década del 50. Entre otras alusiones al tiempo, figuran: los cuarenta años (*R,* p. 113) del protagonista Oliveira, «anclado en París» (¿1954 para Cortázar, año en que se va de Argentina?); la noticia de una ejecución en San Quintín, California, fechada en 195... (*R,* p. 542); la tercera etapa de civilización —en la que estamos viviendo—, que, según el estudio sociológico (?) de Ceferino Piriz, se extiende desde 1953 hasta el 2000 (*R,* p. 569); la carta del licenciado Juan Cuevas, fechada en septiembre de 1956 (*R,* p. 472); la política de YPF (*R,* pp. 268-269), etc.

Hay, además, discusiones sobre Argelia y el problema de la acción social, ligado a la lucha argelina de liberación, y una mención de André Malraux. «Si todo esto es absurdo, hay que hacer algo para cambiarlo» (*R,* p. 198). Aparte de reflexiones sobre la angustia y la náusea. «sensación insoportable de coacción» (*R,* p. 426), se encuentra una mención directa de Sartre, al hablar de la disociación entre el yo y el propio cuerpo, con sus «implicaciones existenciales» (*R,* página 455).

Conviene citar el siguiente texto de Albert Camus en *El mito de Sísifo:* «Este malestar ante la inhumanidad del hombre mismo, esta

---

(1) Cortázar, Julio: *Rayuela,* 8.ª ed., Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1979, p. 341. Las próximas citas serán acompañadas por el signo *R* y a continuación el número de página, todo entre paréntesis.

caída incalculable ante la imagen de lo que somos, esta "náusea", como la llama un autor de nuestros días, es también lo absurdo» (2).

La acción de *El perseguidor,* homenaje al músico de *jazz* Charlie Parker, se sitúa también en la década del 50. Además de *Rayuela,* y sin dejar de lado algunas otras obras de Cortázar, ese relato será también constante punto de referencia en mi intento de aproximación entre el escritor argentino y ciertos principios de la filosofía del absurdo. En tal intento no faltará, sin duda, Franz Kafka.

2. CAMINOS

> —¿Conoces, pues, tu meta? —preguntó él.
> —Sí —contesté yo—. Lo he dicho ya. Salir de aquí: ésa es mi meta (3).
>
> Conocer la desembocadura, dominar el curso de la corriente, captar por fin la vida como destino, constituyen su verdadera nostalgia en lo más denso de su patria (4).
>
> Imagínate que al llegar a Marte un tipo te pidiera que le describas la ceniza.
>
> *(R,* p. 554.)

Enumeración de hechos diversos ligados con el acto de caminar, tan viejo como el mundo: los ciegos guías de ciegos, los caballeros andantes, la odisea, los suicidas enterrados en los cruces de caminos, los peregrinos, los vendedores ambulantes. O las hormigas que avanzan, glorioso ejército, con la voluntad inquebrantable de comerse a Roma y es preciso detenerlas (5).

Explica Olga que

> ... existen varios accesos al castillo. Una vez está en boga uno de ellos, y entonces la mayoría lo utiliza para sus viajes, otras veces, empero, es otro el que está en boga, y entonces es allí donde todo el mundo se precipita. Cuáles son las reglas que rigen estos cambios, es cosa que no ha sido descubierta todavía. Un día, a las ocho de la mañana, viajan todos por un camino dado, y ya media hora más tarde lo hacen por otro, diez minutos después por un tercero, media hora más tarde, acaso, de nuevo por el primero... (6).

---

(2) Camus, Albert: *El mito de Sísifo,* trad. de Luis Echávarri, 9.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1979, p. 25. En las citas que sigan irán entre paréntesis el signo *EMS* y la página correspondiente.

(3) Kafka, Franz: «La partida», de *La muralla china,* en *Obras Completas,* tomo 1, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 966.

(4) Camus, Albert: *El hombre rebelde,* trad. de Luis Echávarri, 9.ª ed., Buenos Aires, Losada, 1978, p. 242. A partir de ahora, *EHR* y la página.

(5) Cortázar, Julio: «Instrucciones para matar hormigas en Roma», en *Historias de cronopios y de famas,* 3.ª ed., Barcelona, Edhasa, 1974, pp. 19-20.

(6) Kafka, Franz: *El castillo,* en *Obras Completas,* tomo 1, *iam cit.,* p. 419.

Formas del camino son también los preciosos recorridos que anuncian los folletos turísticos, y de esas formas no está lejos, al menos como registro irónico, la pregunta final del cronista de *La autopista del sur:* «por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante» (7). Probablemente ni el ingeniero, ni el soldado, ni las monjas, ni los campesinos (¿iban acaso hacia el castillo?), podían escuchar la voz de Olga, que seguía explicando:

> Verdad es que cerca de la aldea todos los caminos de acceso convergen y se unen, pero ahí ya todos los coches van a una velocidad vertiginosa, mientras que en la proximidad del castillo la velocidad es todavía un poco más moderada. Y así como es irregular e inescrutable el orden de las salidas con respecto a los caminos, lo es asimismo el número de los vehículos. Pues son frecuentes los días en que no se ve ni un solo coche, y otros días hay, en cambio, en que se los ve rodar en cantidad (8).

Las palabras de Olga podrían constituir un preciso catálogo, con el aparente rigor que dan los números: idas y vueltas, horarios, guía de carreteras. Lo natural en estado puro; pero es justamente esa cualidad opresiva de lo natural, su apariencia de pureza, la que hace debatirse a K.—y someterse (9)— en su pretensión de acceso al castillo.

> La joroba está en que la naturalidad y la realidad se vuelven no se sabe por qué enemigas...
>
> (*R,* p. 113.)

Muchos monólogos de distintos personajes en las obras de Kafka, dirigidos a K. (sea quien sea el protagonista), postulan una opción estéril o inexistente, un círculo vicioso. *El que persigue* termina acosado, porque «los engaños son más frecuentes que los cambios» (10), o porque la realidad se ha reducido a un ámbito tan extraño y elemental a la vez, como decir que hay días lluviosos, y otros que no lo son, o que la luz sucede a la oscuridad. Suele ocurrir, sin embargo, que el tiempo juegue una mala pasada, y se condense o se estire arbitrariamente. «*The time is out of joint*», dice Hamlet, citado por Camus, que cita a Chestov (*EMS,* p. 46).

---

(7) Cortázar, J.: En *Los relatos/ 2. Juegos,* 2.ª ed., Madrid, Alianza, 1979, p. 185.
(8) Ver nota (6).
(9) Para Camus, «en *El castillo* se convierte en una ética esta sumisión a lo cotidiano» (*EMS,* p. 143).
(10) Kafka, Franz: *El castillo,* en *op. cit.,* p. 430.

Fuera de la descripción de Olga, que podría llegar a ser interminable (11), o de la ilusoria maravilla de los anuncios turísticos, existen caminos desnudos y sin nombre. Cruces incontables, con riesgos y *accidentes* (la selva oscura, los otros, el infierno, Sísifo frente a Mahoma). Lo accidental no se opone ya a lo esencial, tal como lo propone el dualismo filosófico. Hay más de un camino, no siempre hacia adelante, de la misma manera que hay varios destinos posibles, o que la identidad humana no existe fuera de aquello que la niega.

Según Albert Camus, el viajero (como el actor) es otro de los personajes absurdos. «Viajero del tiempo», el actor se pierde «para volverse a encontrar»; recorre, en el tiempo de la representación, el «camino sin salida que el hombre de la sala tarda toda su vida en recorrer» (*EMS*, pp. 89-90). Las aventuras, en la alegoría del medievo, convocaban lo sobrenatural, estableciendo un claro deslinde entre lo de acá y lo de allá. El desafío para quien se aventura (12), en este siglo, consiste en fundir un lado con el otro, lograr el *pasaje*, aquí y ahora, el *trans*, como diría el escritor brasileño Osman Lins.

> ... la ciencia ha descubierto la relatividad, la incertidumbre y el azar...
>
> (*EHR*, p. 183.)

Los traslados, en sentido genérico, proponen la base misma del absurdo: abarcar, en el camino, múltiples experiencias humanas. Por eso Oliveira dividido, «en París todo le era Buenos Aires y viceversa», percibe la existencia de otras especies de viajeros: vagabundos y filósofos, los *clochards* o los «linyeras criollos», tal como los vincula Juan Filloy, ese olvidado escritor argentino, en su obra *Caterva* (*R*, página 526).

> Se empieza a andar por la vida con el paso pachorriento del filósofo y del *clochard*, reduciendo cada vez más los gestos vitales al mero instinto de conservación, al ejercicio de una conciencia más atenta a no dejarse engañar que a aprehender la verdad.
>
> (*R*, p. 32.)

En el recorrido (azaroso, incierto, relativo), en los saltos de la rayuela, en los sucesivos encuentros o accidentes del camino, en los pies que se arrastran (¿importa el ritmo de los pasos?), no existe

---

(11) «Para ser verdaderamente realista, una descripción se condena a no terminar nunca» (*EHR*, p. 251). Pensando en Kafka, este comentario resuena irónicamente: de la realidad pretendida, a su fractura.

(12) La aventura es una «tura» que Cortázar no menciona en el capítulo 73 (*R*, p. 439), cuando habla de «todas las turas de este mundo»; por el contexto, creemos que la aventura también es invención, o fábula.

disyunción posible entre aprehender la verdad y evitar el engaño. Es cierto que la última prevención es más fuerte: la duda es el principal estímulo del viajero y la verdad, siempre inacabada, resulta de ese combate en que lo engañoso es apenas un desvío o pie para un nuevo impulso. El hombre reconciliado es todo lo contrario del hombre absurdo, dice Camus (*EMS*, p. 69). Segismundo —Vagamundo ahora— no se conforma con (ni cree en) la idea de que *toda* la vida es sueño. Hay aspectos de la vida que lo retienen gozoso, todos los sentidos están unificados por el tacto (al fin y al cabo), el sueño es principio realizable.

Quien duda comienza por negar a todo dios. El polimorfismo de dios se revela en las frases hechas, las fórmulas del poder, las conductas resultantes, los hábitos de la cortesía, las maneras de moverse, levantarse o subir, el beso en la mejilla derecha a la hora consabida, las gracias no hay de qué, esto es, la Gran Costumbre, ese punto donde nace «el callo, la esclerosis, la definición: o negro o blanco, radical o conservador, homosexual o heterosexual, figurativo o abstracto, San Lorenzo o Boca Juniors, carne o verduras, los negocios o la poesía» (*R*. p. 33).

Entonces, ¿de qué estamos seguros?

Felices los que encontraron el *methodós*, el camino hacia. Felices de ellos porque tendrán envasada la vida, como las conservas. Felices los que siguen creyendo que metafísica significa más-allá-de-la-naturaleza, porque ella no los sorprenderá a la vuelta de la esquina, que es donde suele suceder todo lo irremediable, algo como la muerte del padre de Ronald: «un hombre joven y feliz, en Alabama. Andaba por la calle y se le cayó un árbol en la espalda...» (*R*, p. 159). Felices los que siguen inventando a Dios «para no matarse», que «así se resume la historia universal hasta este momento» (*EMS*, p. 118, citando a Dostoievski). Beati Illi.

Pero... ¿hay o no hay un método en la locura?

«Yo no sé, che, habría que intentar otro camino» (*R*, p. 197).

3. PUERTAS

«Luchamos por las puertas del cielo», había gritado Liebknecht.
(*EHR*, p. 197.)

... volvería agobiado y sediento sin haber encontrado las puertas del cielo entre ese humo y esa gente (13).

---

(13) Cortázar, J.: *Las puertas del cielo*, en *Los relatos/ 3. Pasajes*, 2.ª ed., Madrid, Alianza, 1979, p. 84.

Para iniciar el camino (*¿abrirse camino* será demasiado?) es preciso el pasaje de adentro hacia afuera, es decir, atravesar esa corteza que metafóricamente llamamos puerta. También hacen falta instrumentos para que el pasaje se realice: llaves, buenos ojos, oído alerta (14), dedo en la llaga o en la costumbre, cuchillos, como el que corta el pan, aunque en este caso lo absurdo sea «que no pase nada» y que todo siga «como antes» (15). Otro fracaso es el de aquel cronopio pequeñito que

> ... buscaba la llave de la puerta de calle en la mesa de luz, la mesa de luz en el dormitorio, el dormitorio en la casa, la casa en la calle. Aquí se detenía el cronopio, pues para salir a la calle precisaba la llave de la puerta (16).

Que sepa abrir la puerta para ir a jugar, dice Cortázar y el folklore. Las puertas difíciles de abrir son percibidas también como cortezas de vidrio que encierran a seres humanos o animales. El desafío es atravesar el cristal (o el espejo tal vez, a lo Alicia Carroll) con un deseo permanente de «mejor suerte» que aquellas moscas que podían «entrar pero no salir, o viceversa» (17). Después llegaría el azúcar, el cazamoscas y Macarthy—otra historia que se enreda con ésta, pero todo tiene que ver, a su debido tiempo—. El mamboretá (o Tata Dios, que le dicen, porque Dios está en todo) es más grande que las moscas, hace más ruido al golpear contra los cristales, pero no ha tenido la ocurrencia de pasar al otro lado.

El hombre, sí. Y así seguimos.

El espesor o la costra que encubre a las cosas y a los hombres es, para Camus, otro de los síntomas del absurdo. «También los hombres segregan lo inhumano... Un hombre habla por teléfono detrás de un tabique de vidrio; no se le oye, pero se ve su mímica sin sentido» (*EMS*, pp. 24-25). De manera similar, Oliveira observa a «los albañiles, los estudiantes, el clochard, la vendedora de lotería, cada grupo, cada uno en una caja de vidrio» (*R*, p. 123). La transparencia reafirma el *falso contacto* que existe entre unas vidas y otras. Se reproduce en la alegría fácil del pez que sigue viviendo cuando se

---

(14) O al menos rebelde a lo *espeso* del silencio. Así ocurre con el protagonista de *La puerta condenada*, que *cree* en los ruidos de la habitación contigua. (En *Los relatos/ 2. Juegos*, *iam cit.*, pp. 9-17).

(15) Cortázar, J.: *El perseguidor*, en *Los relatos/ 3. Pasajes*, *iam cit.*, p. 198. Las próximas citas de este relato irán acompañadas por el signo *EP* y la página, entre paréntesis. La misma imagen aparece en *R*, p. 514, con la diferencia de que Oliveira sueña que el pan llora al ser cortado por el cuchillo.

(16) «Historia», en *Historias de cronopios y de famas*, ed. cit., p. 116.

(17) «Progreso y retroceso», en *idem ant.*, p. 78.

ve reflejado en el espejo (*R*, p. 50), pero cambia de signo cuando es el ser humano el que mira-se mira en el pez, o el axolotl (18).

Puertas, cristales o muros: todo aquello que exija ser atravesado y que anteponga el costoso límite de su solidez. Los muros absurdos se asocian, según Camus, a la imagen de las *moenia mundi*, «una de las expresiones-clave de la retórica de Lucrecio» (*EHR*, p. 34). En Kafka las salidas son sólo aparentes, y los muros se desplazan, *se precipitan*, superando con su propia animación la de los seres vivos.

FABULILLA

—¡Ay! —decía el ratón—. El mundo se vuelve cada día más pequeño. Primero era tan ancho que yo tenía miedo, seguía adelante y me sentía feliz al ver en la lejanía, a derecha e izquierda, algunos muros, pero esos largos muros se precipitan tan velozmente los unos contra los otros, que ya estoy en el último cuarto, y allí, en el rincón, está la trampa hacia la cual voy.

—Sólo tienes que cambiar la dirección de tu marcha —dijo el gato, y se lo comió (19).

En una obra como *América*, las puertas se suceden unas a otras (20). En *El castillo*, se acepta como un hecho natural la posibilidad de construir un edificio de espera para despejar los pasillos atestados de gente. El espacio se agiganta, y por eso se lo percibe como una angustiosa imagen de despilfarro, o se reduce, como ocurre en esas horrorosas simetrías por las que una puerta conduce a otra más pequeña, ésta a una menor, y así sucesivamente.

Johnny Carter, el perseguidor, es definido como «un pobre tipo que se da la cara contra las paredes, y no se convence, y vuelve a empezar» (*EP*, p. 204). La búsqueda aparece unida al fracaso, pero en ese mismo fracaso asoma «la señal de un camino» (*EP*, p. 201) o, según un texto semejante de *Rayuela*, «a lo mejor en eso precisamente estaba la victoria» (*R*, *p.* 240).

A diferencia de la ineludible sumisión de los personajes kafkianos, en Johnny Carter se ilustran algunos de los caracteres que Camus anuncia a propósito del hombre que, desde la negación de Dios y el absurdo, llega a la rebeldía:

---

(18) *Cf. R*, p. 49 y el cuento *Axolotl*, en *Los relatos/ 3. Pasajes*, *iam cit.*, pp. 13-18.

(19) De *La muralla china*, en *Obras Completas*, p. 969.

(20) «Karl había pasado ya por largos trechos de paredes que carecían totalmente de puertas; no podía uno imaginarse qué había tras ellas. Luego, sucedíanse las puertas unas a otras; trató de abrir varias, pero estaban cerradas y por lo visto deshabitados los cuartos. Aquello era un despilfarro sin par del espacio», *América*, en *idem ant.*, p. 76.

> No tiene ningún mérito pasar al otro lado porque él (Dios) te abra la puerta. Desfondarla a patadas, eso sí. Romperla a puñetazos, eyacular contra la puerta, mear un día entero contra la puerta.
>
> (*EP*, p. 219.)

El rebelde —o el inconformista de Morelli (*R*, pp. 441-443)— encuentra el pasaje en lo diverso y desemejante. Es capaz de repetir «quince mil veces» «¿qué se busca?», «como martillazos en la pared» (*R*, p. 561). Porque en eso se asienta su propia paradoja: un tender hacia otro lado que coincide con la misma experiencia del pasaje, esos momentos de «enajenación dichosa, que lo precipitan a brevísimos tactos de algo que podría ser su paraíso» (*R*, p. 442). Su absoluto, por otra parte, su deseo de absoluto está en lo fragmentario, en *pedazos de cosas*, como esas «excitantes metamorfosis» de un periódico que no existe mientras nadie lo lee o, al menos, lo usa para empaquetar acelgas, y hasta en el asombro de descubrir esa otra cara del periódico que ha dejado de serlo (21). Así es también la danza sin sentido de las moscas, «lo que se llama movimiento brownoideo», Oliveira y la Maga: «dos puntos en / un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos que crean / una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitraria- / mente...» (*R*, pp. 232-233).

El encuentro con los rostros diferentes de las *cosas* que nos rodean tiene algo de trágico y de revelador, al mismo tiempo: rasgos familiares se vuelven extraños; paradójicamente, «el mundo se nos escapa porque vuelve a ser el mismo» (*EMS*, p. 24); lo que estaba oculto por la costra de la costumbre se deja ver. Otras veces, por el contrario, el recuerdo identifica rasgos e imágenes en personajes diferentes, como ocurre en *Las armas secretas* (22). La identidad se disuelve en un universo entrañado y extraño: «terrible tarea la de chapotear en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna» (*R*, p. 561). En la misma línea se van articulando los matices que incluyen a K. cuando llama a sus dos ayudantes por el mismo nombre, o el desdoblamiento —vía Dostoievski— que deja paso a las parejas Maga-Talita, Oliveira-Traveler o, multiplicándose aún más, Oliveira que es Morelli, Cortázar que es Traveler-Oliveira, Morelli que es Cide Hamete Benengueli y, por qué no, Pero Grullo y Don Quijote, es decir, los dos caminos útiles —según Camus— frente a los problemas esenciales, aquellos «que ponen en peligro la vida o los que decuplican el ansia de vivir» (*EMS*, p. 14).

(21) Cortázar, J.: «El diario a diario», en *Historias de cronopios y de famas*, *lam cit.*, página 63.
(22) En *Los relatos/ 2. Pasajes*, pp. 85-109.

Abrir las puertas del cielo: aunque sea incesante esa *nostalgia incierta* por «una especie de Arcadia donde a lo mejor se sería mucho más desdichado que aquí» (*R*, p. 399), y nos queden apenas las *sustituciones* («inmundo juego»), seguiremos buscando caras, como el actor o Traveler, inmersos en ese mismo absurdo —porque no se trata de felicidad— que se hace mirada lúcida y descubre huecos entre los ladrillos, la luz que pasa, el mismo que deja al perseguidor descubrir agujeros en la puerta y en la cama, agujeros, exactamente el de la media en la calle que vio Raúl González Tuñón, exactamente cada uno de los misteriosos agujeros que sirven de puerta a las hormigas, por donde comienzo a deslizarme a esta hora de mañana, aquí y allá, en busca de una llave, *las* llaves, entre el destierro y los subterráneos del reino, aunque en realidad no tenga conciencia de que busco la llave, «ni de que la llave existe» (*R*, p. 160), y me contente con pasar cordones por otros ojos, los de los zapatos.

4. TRANSITOS, I

No hay mensaje, hay mensajeros
y eso es el mensaje...

(*R*, p. 453.)

Los papeles y las sábanas
invaden los rincones:
envuelven, amorosamente,
los últimos jadeos de la especie.

Cuerpos y calles
abonan desperdicios:
es la primera guerra
o un duelo caluroso.

Entre olores, goces ajenos,
alaridos,
secretos de armario,
luces cargadas,
se hace la hora.

Quedan algunas palabras,
por donde se filtra el aire
mientras la ciudad
se va vaciando.

A esa hora se desgarran ojales
y nos vamos, serenamente,
al otro lado del destierro.

5. INSTRUCCIONES PARA DIVAGAR

> Es triste llegar a un momento de la vida en que es más fácil abrir un libro en la página 96 y dialogar con su autor, de café a tumba, de aburrido a suicida, mientras en las mesas de al lado se habla de Argelia, de Adenauer, de Mijanou-Bardot, de Guy Trébert, de Sidney Bechet (...) y en mi país los muchachos hablan, ¿de qué hablan los muchachos de mi país?
>
> (*R*, pp. 112-113.)

Si seguimos el juego implícito en el texto del epígrafe y consultamos la páginas 96 de *Rayuela*, las primeras líneas dicen esto: «lidad... ¿No sos capaz de sentirlo sin necesidad de ejemplos? No, no sos capaz. En fin, vamos a ver: tu vida, ¿es una unidad para vos?».

Hacemos lo mismo con la página 96 de *El hombre rebelde* y: «no ser una política ni una religión, el superrealismo no es, quizá, sino una sabiduría imposible. Pero es la prueba misma de que no hay sabiduría cómoda: "Queremos, tendremos el más allá de nuestra vida", ha exclamado admirablemente Breton».

El azar nos ha ayudado. El epígrafe forma parte de la reflexión de Oliveira en el capítulo 21, y de su diálogo con René Crevel, «con en la memoria todo el surrealismo», aparte de Artaud, Varèse y Picasso. Subrayamos la palabra *surrealismo*. Resurge la cuestión del andar pachorriento del filósofo y ese conflicto entre saber y vivir, o la resbaladiza metafísica. Tal vez lo incómodo de la sabiduría esté en no poder evitar los ejemplos (una privación), creer que los ejemplos son capaces de reconstruir la totalidad, cosa distinta de la unidad, *estado* que consiste en negarse, porque siempre se desplaza, de un centro a otro centro, *partout*. Esto que estamos escribiendo, sin duda.

La percepción, usted sabe, sólo recoge fragmentos, como las instantáneas que recuperan un gesto o el *enfoque* de un momento cualquiera. El más allá de nuestra vida (¿los ríos metafísicos?) habla justamente de esa síntesis entre lo próximo y lo ajeno, entre lo particular y lo general, pedazos de cosas, repito, igual que los saltos que propone el tablero de dirección (*R*, p. 7), o el rayuelómetro que Cortázar inventa en *La vuelta al día en ochenta mundos*, como para «vivir en el desorden» y acabar con «el orden mentido de estar solo y recobrar la suficiencia, la egociencia, la conciencia» (*R*, pp. 116-117).

Cómo andar o qué se busca son dos matices de la misma pregunta. Las instrucciones para di/vagar (como las que incluye el

«Manual» de *Historias de cronopios y de famas)* (23) han de internarse, por el absurdo, en su propio contrario: han de extruir, ser siempre insuficientes, matar la conciencia para llegar a una nueva forma de conocimiento, la sabiduría de negar. Pero al afirmar «negar» ya estamos definiendo algo. *Algo:* ¿será que ni siquiera los indefinidos se escapan a la definición? «¿De dónde diablos saco esa noción de "algo"»? (*R*, p. 520, citando a Robert Musil). ¿Por qué esa broma recurrente en el lenguaje coloquial: *X.*—«Decime algo». *Y.*—«Algo»? El embrollo de las definiciones: cuando soñamos con la Arcadia o el edén perdido, de inmediato armamos la utopía, y el pasado se confunde con el futuro. ¿No es eso, precisamente, lo que quiere decir «voy a volver» o «volveré»? ¿Y si la ida es vuelta o viceversa? Y si nunca hemos ido *allí*, ¿no realizamos, al negar, una ida allí? Y en todo caso, cuando vamos a alguna parte por primera vez, ¿no estamos volviendo, es decir, repitiendo el camino que proclamó el deseo?

Comentarios posibles: los círculos vacíos del lenguaje, la estéril búsqueda de la sociedad burguesa, la *décadence*, prestidigitaciones, el tiempo hay que ocuparlo en cosas importantes, un ensayo debe ser un ensayo y no una sarta de *puzzles*, con Método, con un Método Rigurosamente Científico, el tiempo en algo, en fin, para ser algo. Algo. ¿Por qué no seguir las instrucciones auténticas? Hay miles de posibilidades en el campo de la metodología de la crítica literaria, más allá de los gustos, las circunstancias, los accidentes. A menos que usted quiera, como un señor de cuyo nombre no quiero acordarme (que hasta para eso hay nombre propio, adónde hemos llegado), abordar el texto como per-versión, y *eso* no es, ni más ni menos, eso: pervertir el texto.

> Un hombre debería ser capaz de aislarse de la especie dentro de la especie misma y optar por el perro o el pez original como punto inicial de la marcha hacia sí mismo. No hay pasaje para el doctor en letras, no hay apertura para el alergólogo inminente. Incrustados en la especie, serán lo que deben ser y si no no serán nada. Muy meritorios, ni qué hablar, pero siempre épsilon, lambda o pi, nunca alfa y nunca omega. El hombre de que se habla no acepta esas seudo realizaciones, la gran máscara podrida de Occidente. El tipo que ha llegado vagando hasta el puente de la avenida San Martín y fuma en una esquina, mirando a una mujer que se ajusta una media, tiene una idea completamente insensata de lo que él llama realización, y no lo lamenta porque algo le dice

---

(23) Terrible cruce de mensajeros: Cortázar me reclama sus derechos sobre las «Instrucciones», y yo no hago más que repetirlo. ¿Soy el crítico de arte de *El perseguidor?* ¿Estamos mordiendo la realidad del mismo lado?, ¿O seré un feliz y por lo tanto inexistente glosador de la Edad Media?

que en la insensatez está la semilla, que el ladrido del perro anda más cerca del omega que una tesis sobre el gerundio en Tirso de Molina.

(*R*, p. 560.)

Desde la mirada del perro. Desde la respiración del pez. Aprovechando la alteración del orden de los espacios y las especies, anulando el sentido de las dimensiones conocidas, inventando otras o confundiéndolas a todas. *Emperrarse* en la búsqueda, dirá Cortázar (*R*, p. 560). «Se trata de obstinarse», dice/decía Camus (*EMS*, páginas 62-63). Ya no importa si el castillo está desintegrado de la vida de los hombres, si es difícil abarcarlo con la vista porque se encuentra elevado, inaccesible, ya no importan los pasillos interminables de *América* o *El proceso*, ni las puertas sin fin, ni las escaleras inaprehensibles que no conducen a ninguna parte. El perro —más metáforas, al fin de cuentas— no es el «como un perro», último grito de Josef K. asesinado (24), ni ninguno de los perros que sirven de sirvientes o viceversa. El hombre emperrado anda por la vida cotidiana sin permitir que ésta lo abrume, sabe que el cielo dibujado de la rayuela es otra baldosa más allá o más acá y que, en definitiva, «no se trata de *subir*, viejo ídolo mental desmentido por la historia... *Ya se está.* Cualquiera ya está (*R*, p. 562), y que «la verdadera condena» —confróntese una vez más con Kafka— «es eso que ya empieza: el olvido del Edén, es decir, la conformidad vacuna...» (*R*, p. 577).

Si subir es un fetiche, también lo será su contrario, bajar, y uno de sus matices, caer o caerse. Por eso existen tías temerosas de caerse de espaldas —empíricamente las cucarachas revelan o demuestran ese miedo—, y en las *Instrucciones para subir una escalera* se registra la incomodidad, y en ese registro se afirma el hecho como posible, de subir «hacia atrás o de costado» (25).

Al hablar del superrealismo, Camus observa que en él se da «la búsqueda de la cumbre-abismo, corriente en los místicos», y que «se trata de un misticismo sin Dios, que aplaca e ilustra la sed de absoluto del rebelde» (*EHR*, p. 94). De forma equivalente, una maestra del primer curso de la escuela primaria explicaba cómo cambia nuestro sentido de lo que está a la izquierda y lo que está a la derecha, según uno se coloque de frente o de espaldas. Así hablaba la señora de Urruti. ¿Será la del espectador y la del actor en el teatro la misma mano izquierda?

---

(24) Kafka, Franz: *El proceso*, en *op. cit.*, p. 688.

(25) *Cf.*, en *Historias de cronopios y de famas*, «Tía en dificultades» (pp. 39-40) y «Tía explicada o no» (pp. 41-42); «Instrucciones para subir una escalera» (pp. 21-22).

En la cima-sima se despliega el camino que andamos divagando. La omnipresencia de dios ha cambiado de signo, o ni siquiera eso, ya que dios sirve para designar al hombre o al revés: el todo presente es ahora el centro. Las puertas del cielo —o la tierra— no exigen consentimiento para ser abiertas. Entonces la llave se convierte en una figura irónicamente inefable (*R*, p. 628) cuando seguimos el camino de Johnny Carter desfondando puertas, convirtiendo en masa gelatinosa cualquier cosa aparentemente sólida e inquebrantable.

Llaves y claves pueden inventarse. Misticismo viene de misterio, y existe una especia de místicos que son los gozadores. «Hay que imaginarse a Sísifo dichoso» (*EMS*, p. 133). La alegría de Sísifo está en recomenzar. El Sísifo de Camus no previó su futuro, el Sísifo de Cortázar: así como hay puertas que se abren sin necesidad de llaves ni permiso divino, así también este antihéroe que camina por alguna calle conocida aprende a jugar a la rayuela y, por lo tanto, descubre el secreto de fragmentar la roca, destina sus fuerzas a romper la roca en mil pedazos, admira y saborea los granos de la piedra, arroja una de las tantas piedritas que ahora tiene a la casilla X, luego a la Y, más tarde a la K (llámese Kafka, Kamus o Kortázar), y va pasando rápido de una a la otra, porque no deja que el cristal se haga coraza y se endurezca en ninguna de las casillas; está hasta las casillas, revierte el grito propio de la serenidad acostumbrada y lo convierte en deseo: «Háganme salir de las casillas.» Porque no se trata de una ética de la soledad, que es la del poder (*EHR*, p. 38), sino de esa ambigüedad nada dudosa que se desprende del final de *Jonas ou l'artiste au travail*, donde se lee:

> Dans l'autre pièce, Rateau regardait la toile, entièrement blanche, au centre de laquelle Jonas avait seulement écrit, en très petits caractères, un mot qu'on pouvait déchiffrer, mais dont on ne savait s'il fallait y lire *solitaire* ou *solidaire* (26).

El camino rebelde está también en esa encrucijada, y entonces se amplían aún más movimientos posibles: «Que lo digan los campos de concentración y las torturas», dice Etienne (*R*, p. 196), y la muerte prematura (*EMS*, p. 73), y los hombres convertidos en «bacilos planetarios» al estilo *Mein Kampf* —esa otra lucha— (*EHR*, p. 171), y los cuerpos y las ideas sí se matan, y el expediente de K., «en verdad un papelito nada más, una hojita de una libreta de apuntes» (27) que podría ser cualquier obra impublicable o quemada en el país que

(26) Camus, Albert: *L'exil et le royaume*, París, Gallimard, 1971, p. 142.
(27) *El castillo*, en *op. cit.*, p. 469.

se os ocurra, y la mesa ya servida, y la tabla de los mandamientos, y las falenas que se desesperan cuando no pueden ocultarse (28), y los condenados, y «la amalgama con el criminal cínico» (*EHR*, p. 171). y la propia confusión, y el objeto envilecido al borde de lo humano, y los condenados que «se ven obligados a ahorcarse los unos a los otros» (*EHR*, p. 172), Cabral soldado heroico (otra vez Cortázar y el folklore), o la gloria del coronel Pringles, héroe de Chancay, y el que no tiene quien le escriba, y el sarcasmo de la historia.

Sísifo responderá dichoso, a carcajadas, a ladrido limpio. Sísifo perro, Sísifo pez, Sísifo para quien «su roca es su cosa» (*EMS*, p. 132). Sísifo el perseguidor, para quien las grandes dificultades consisten en «mirar, por ejemplo, o comprender a un perro o a un gato» (*EP*, página 197), Sísifo-Meister Eckhart suplicando «a Dios que nos libre de Dios» (*R*, p. 431), «en un arrebato sorprendente de herejía» (*EHR*, página 23).

Divagando. Atravesando este absurdo que empezamos a vislumbrar:

«Nada está perdido si se tiene por fin el valor de proclamar que todo está perdido y que hay que empezar de nuevo» (¿Kamus? ¿Kortázar?).

6. «AD ABSURDOS»

> Jamás pararé de preguntar (29).
>
> Para adorar largo tiempo un teorema, no basta la fe; hace falta, además, una policía.
>
> (*EHR*, p. 115.)
>
> ¿Por qué tan lejos de los dioses? Quizá por preguntarlo.
> ¿Y qué? El hombre es el animal que pregunta.
>
> (*R*, p. 616.)

Stirner analiza la historia universal, según el comentario de Camus, como un constante agravio al ser individual —principio único, viviente y concreto—, «bajo el yugo de abstracciones sucesivas» (*EHR*, p. 62). La abstracción, así interpretada, es una traición, un sistema (llámese

(28) «¿Acaso no se recogen hasta las mariposas de noche, estos pobres insectos, al llegar el día, en algún rincón tranquilo, y se achatan, y lo que más quisieran es desaparecer, y se sienten desgraciadas por no poder lograrlo? Y K., en cambio, se coloca allí donde más visible resulta...» (*El Castillo*, p. 472).

(29) Kafka, Franz: *Carta* del 29 de noviembre de 1912. en *Cartas a Felice y otra correspondencia de la época del noviazgo, 1 - 1912*, Madrid, Alianza, 1977, p. 137,

Dogma, Patria, Estado, Teorema) desgajado de la propia vida humana, negándole la libertad, negándola. Ante el absurdo de ese desajuste —«el absurdo es que no parezca un absurdo.... El absurdo es que salgas por la mañana a la puerta y encuentres la botella de leche en el umbral y te quedes tan tranquilo porque ayer te pasó lo mismo y mañana te volverá a pasar. Es ese estancamiento, ese así sea, esa sospechosa carencia de excepciones» (*R*, p. 197)—, ante el peso de la Gran Costumbre, algunos hombres siguen buscando otros caminos, o revirtiendo los ya existentes. Porque también existen las «Posibilidades de la abstracción»:

> Trabajo desde hace años en la Unesco y otros organismos internacionales, pese a lo cual conservo algún sentido del humor y especialmente una notable capacidad de abstracción, es decir que si no me gusta un tipo lo borro del mapa con sólo decidirlo, y mientras él habla y habla yo me paso a Melville y el pobre cree que lo estoy escuchando (30).

Quizá habría que encontrar otro nombre para esa capacidad, porque es semejante a la de Johnny Carter cuando toca, pero él explica que *no se abstrae,* sino que *cambia de lugar,* como si entrara en un *ascensor.* Al dejar de tocar, de nuevo el mundo de las «verdaderas» abstracciones, para llamarlas de algún modo: la «hipoteca» y la «religión» (*EP,* pp. 175-176). *Aptitud instantánea para salirse,* según Oliveira (*R,* p. 461) (31).

Pero no siempre las abstracciones son categorías inasibles. Se personifican a veces en un extenso desfile: el Santo, el Héroe Máximo, el Padre de la Patria, la Magdalena, el Mártir, la Esposa Fiel, el Futuro, la Felicidad *and so on.*

> ¿Qué se busca? ¿Qué es esa conciliación sin la cual la vida no pasa de una tomadura de pelo? No la conciliación del santo, porque si en la noción de bajar al perro, de recomenzar desde el perro o desde el pez o desde la mugre y la fealdad y la miseria y cualquier otro disvalor, hay siempre como una nostalgia de santidad, parecería que se añora una santidad no religiosa (y ahí empieza la insensatez), un estado *sin diferencia,* sin santo (porque el santo es siempre de alguna manera el santo y los que no son santos...)
>
> (*R,* p. 561.)

---

(30) En *Historias de cronopios y de famas,* p. 60.

(31) El problema de la abstracción afecta también al fenómeno de la narrativa contemporánea. Según el Club, Morelli ve en ella «un avance hacia la mal llamada abstracción», proceso paralelo al de la música y la pintura. Nota interesante de Wong: «El K. de Kafka se llama como su lector, o al reves.» De Morelli: dejar «en blanco el nombre de los personajes» (*R,* p. 543). De mí: poner nombres a los personajes —romper la «supuesta abstracción»— ¿será hacer de ellos nuevos mensajeros?

En el capítulo 19, Oliveira reflexiona sobre el problema de la unidad y cómo lograrla; ironiza sobre la que descubrirán los biógrafos y se rebela contra ese falso centro o unidad del que es héroe, santo, criminal, campeón de box, prohombre, pastor. «Aprehender la unidad en plena pluralidad, que la unidad fuera como el vórtice de un torbellino» (*R,* p. 98). En *El perseguidor,* Johnny Carter aparece como la negación de los modelos abstractos: no tiene «la menor grandeza», es un «pobre diablo», «un absurdo viviente», «un cazador sin brazos y sin piernas», «un pobre tipo» (pp. 202 y 204). Frente a Johnny se encuentran los mártires y los héroes, con los que «uno está seguro» (p. 205), y a los que Oliveira identifica con los «escapistas perfectos» (*R,* p. 34).

Absurdo viviente: en esta expresión hay una síntesis posible de la proximidad entre Camus y Cortázar. Los malditos de cualquier orden (Baudelaire, Sade, Saint-Just, Nietzsche, Stirner, etc.), los que «guillotinan a Dios», perciben y revelan el absurdo del poder y, de otro lado, exaltan «la ley incansable del deseo» (*EHR,* p. 43); desmontan el aparato de la religión y la gigantesca burocracia, el «universo del proceso» (*EHR,* p. 224), o esa moral que aniquila el amor, porque subvierte. Frente a un mundo de «asesinos de uniforme» (*EHR,* página 10), las primeras opciones del hombre rebelde son el crimen o el suicidio, acabar con los carceleros o consigo mismo.

El deseo de eludir y, al mismo tiempo, la conciencia de que la elisión es imposible, conforma una de las actitudes frente al absurdo del mundo. Baudelaire, en un poema, solicita «un lugar fuera de este mundo», opuesto y a la vez complementario del *Out of nowhere,* que «esta noche nos persigue interminablemente» (*EP,* p. 207). Fuera del crimen, que, según Camus, sólo puede conducir a la dictadura de la lucidez, y del suicidio (32), queda la opción del des-terrado, la de *agotar el campo de lo posible* (Píndaro), la de corroer toda salida que se instale en casillas inmutables. Porque aunque bajemos (subamos) al estado-perro, siempre permanece el riesgo de convertir ese estado en dicha suprema y conformarse.

Moviola: si el campo de lo posible es ilimitado, «si no se cree en nada, si nada tiene sentido y no podemos afirmar valor alguno, todo es posible y nada tiene importancia» (*EHR,* p. 11); si es así,

---

(32) «De cierta manera, el hombre que se mata en la soledad preserva todavía un valor, porque, al parecer, no se reconoce derechos sobre la vida de los demás» (*EHR,* p. 13).

... pienso que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos.

(*R*, pp. 28-29.)

Sin embargo, ese texto continúa y el narrador percibe que la igualación de las acciones es sólo aparente (el disvalor se valoriza) y que «el péndulo cumple su vaivén instantáneo y otra vez me inserto en las categorías tranquilizadoras: muñequito insignificante, novela trascendente, muerte heroica» (*R*, p. 29). Por más alejadas que estén de las salidas que la gente asume habitualmente, esas categorías reproducen el «aquí estoy y aquí me quedo», método tan frecuente, repetido recurso de las elisiones y las sustituciones, la manía de los límites precisos, de ver el mundo encerrado entre líneas infranqueables, mudo, inmóvil, preso.

Entonces Dios convoca a Satán, dioses ambos de liturgias en las que enajenarse sigue siendo la moneda de uso corriente; el hombre lucha y venera aquello que supuestamente lo trasciende, mejora, sublima, *inmuniza* contra los aires fastos y nefastos del universo, sin llegar a saber (a sentir el sabor de) que el fuera de sí está dentro de sí mismo y que hay «dos clases de impotencia, la del bien y la del mal» (*EHR*, p. 267).

La mayor parte de las reflexiones sobre el absurdo, en *Rayuela*, se concentran en el capítulo 28, justamente el capítulo donde suceden el suicidio de Guy (33) y la muerte de bebé Rocamadour. El sentimiento de lo absurdo implica no sólo descubrir que ciertos hechos u objetos no tienen sentido, sino también la pretensión de descubrirles un sentido. Encontrar un orden capaz de situar las cosas recurriendo a la dialéctica, que «sólo puede ordenar los armarios en los momentos de calma» (*R*, p. 195), constituye el auténtico absurdo. «Para que el dios sea un hombre es necesario que se desespere»,

(33) Los suicidas, en la obra de Julio Cortázar, abarcan diversas variables y matices: Héctor, incapaz de soportar el rito de Delia Mañara-Circe y sus bombones rellenos de cucarachas (*Los relatos/1. Ritos*, p. 120); el «aire fragoroso» que siente, desde una altura de doce pisos, el personaje víctima de su propio pulóver (*No se culpe a nadie*, en *Los relatos/ 2. Juegos*, p. 22); el suicidio como amenaza en *Las armas secretas* (*Los relatos/3. Pasajes*, p. 109); el cuerpo del hombre harto de vomitar conejitos-sus costumbres (*Carta a una señorita en París*, en *Los relatos/1*, p. 40); el del «hombre triste» que «bebe coñac» en «Las líneas de la mano» (*Historias de cronopios...*, p. 96), etc. En *Rayuela*, Oliveira piensa que si se tira, va «a caer justo en el Cielo» (p. 398), o que «lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf se acabó» (p. 404). El humor asociado al suicidio es clarísimo en el caso del koronel Adolfo Abila Sanhes, «katalogado entre nuestros amigos suisidas». A pesar de todo, el coronel en cuestión «kreía en la bida futura» (*R*, pp. 430-431).

dice Camus (*EHR*, p. 35). La lucidez conlleva su propia crisis. En ese estado,

> la realidad se precipita, se muestra con toda su fuerza, y justamente entonces nuestra única manera de enfrentarla consiste en renunciar a la dialéctica, es la hora en que le pegamos un tiro a un tipo, que saltamos por la borda, que nos tomamos un tubo de gardenal como Guy, que le soltamos la cadena al perro, piedra libre para cualquier cosa.
>
> (*R*, p. 195.)

El crimen y el suicidio son dos modos de acusación, de *indicación* del absurdo, por más que se mantengan en el campo de lo imaginario, suspendidos ilimitadamente en el terreno (terrestre-celeste) del deseo, en ese juego entre cruel y excitante de sentir «la inexplicable tentación del suicidio de la inteligencia por vía de la inteligencia misma. El alacrán clavándose el aguijón, harto de ser un alacrán, pero necesitado de alacranidad para acabar con el alacrán» (*R*, pp. 189-190). Inagotable campo el de la imaginación y el deseo: el deseo atrapado por la cola, bajo-sobre los olmos, el deseo —como las «grandes obras»— con un comienzo irrisorio, «a la vuelta de una esquina o en la puerta de un restaurante» (*EMS*, p. 22), ¿«el kibbutz del deseo»?

Entre crímenes y suicidios, los cotidianos y los que imaginamos para salir de ninguna parte, en esa dialéctica incesante que une a la víctima con su verdugo, al asesinado con su asesino (Malcolm Lowry citado en *R*, p. 547, y también Baudelaire), aparece el movimiento del *amor*. El amor de Oliveira por la Maga, por ejemplo, es otra de las zonas de la búsqueda. Junto con el deseo de completarse —ya que Oliveira conoce los ríos metafísicos, y la Maga los nada—, la vida amorosa sería también otra de las formas de agotar el campo de lo posible. El combate amoroso, como en el Tao, permite realizar parte de ese cometido inicial que hemos entendido como lucha contra o desde el absurdo de todos los días: la diversidad de destinos. Como si el universo entero se pusiera en movimiento con todas las caras, matices y estallidos del caos original. En el capítulo 5 de *Rayuela,* cuando Oliveira evoca los momentos en que ha hecho el amor con la Maga, recurre a claras referencias míticas. Oliveira se siente, como Teseo, «excentrado como un matador mítico para quien matar es devolver el toro al mar y el mar al cielo» (p. 44). La Maga es Pasifae. El crimen mítico —y beber el semen— es un desafío al Logos y es, al mismo tiempo, acto sacrificial, intrusión de lo sagrado en lo cotidiano, lo mismo que se desafía, propiciación del encuentro entre dos mundos diversos, el de Horacio y el de Lucía. Hagamos un paréntesis

con estas palabras de Camus: «el deseo de poseer no es sino otra forma del deseo de durar; es él el que hace el delirio impotente del amor» (*EHR*, p. 243). Léase también la página 120 de *Rayuela* y las dificultades para acceder, por la posesión amorosa, a la *otherness*, cuando se comprueba que existe «apenas la agradable *togetherness.*

Pero fuera de los mitos designados y visibles (Teseo-el Minotauro-Pasifae), hay una curiosa referencia previa, aplicada a la Maga en el momento del acto amoroso, aplicada, mejor dicho, a *una* de sus diversas manifestaciones, a «la otra, la reconciliada», que es algo así como una variante del mito de Sísifo: «crecía debajo de él y lo arrebataba, se daba entonces como una bestia frenética, los ojos perdidos y las manos torcidas hacia adentro, *mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña,* arrancando el tiempo con las uñas, entre hipos y un ronquido quejumbroso que duraba interminablemente» (*R*, p. 43).

¿No es acaso la expresión en cursiva —nuestra—, una síntesis del mito de Sísifo —la roca rodando, volviendo al punto de partida—, con el feliz y sutil acierto de confundir al héroe mítico con su «cosa», la piedra, y, por lo tanto, de convertirlo en estatua? ¿No hay en Sísifo —como en la Maga— un deseo de arrancar el tiempo, y qué mejor que las uñas para expresar esa búsqueda desesperante? ¿Y no es la desesperación —hipos, ronquidos, quejidos—, por cierto interminable?

7. TRANSITOS, II

Mítica y atroz como una estatua rodando por una montaña, fuera, sin embargo, del llamado y la caída, reconciliada con la furia, desafiante, ajena al vistazo que le echa cualquiera de nosotros, usted, encerrado en una habitación de la que no quiere salir ni por asomo, convirtiendo en espectáculo ese desgarramiento de las uñas contra el tiempo, usted, que apenas se atreve a observar el mundo por el ojo protector de ojos de la cerradura porque le resulta meteorológicamente insoportable, y es mejor preservar el calor de hogar, la estufita, la tribuna, es decir, la cima y sólo cima de su montaña solitaria, desde donde monologa y dicta su mensaje para honra, loor y beneficio de los otros, las futuras generaciones, desde donde ordena el castigo precisamente para dar un edificante ejemplo del mensaje, así usted deambula entre cuatro paredes y un techo, blindado si es posible, libre de diluvios y hormigas antropófagas, así usted ordena, recibe, ejecuta, legisla el embrollo y las ridículas circunstancias de las que depende la existencia de un hombre, se hurga

las narices con ambas manos, nervioso, temeroso de que alguien lo vea mientras echa un vistazo por el ojo de su cerradura; pero no se preocupe, porque nadie lo ve; deje los nervios, los que están afuera son todos extranjeros, hablan otro lenguaje, no tienen sensibilidad para sus placeres privados; ya llegará, ya llegará el momento de condenar a los indiferentes o, mejor aún, de organizar un nuevo espectáculo donde los condenados se ahorquen los unos a los otros, que así deben cumplirse las acciones colectivas: recíprocamente, en homenaje a usted, por otra parte cada vez más excitado con el deseo que rueda por la montaña, cada vez más arriba, con la preciosa perspectiva que le ofrece la altura, usted conoce muy bien las mejores perspectivas de los hechos humanos, porque arriba está el espíritu, y esté seguro de que si sigue así pronto podrá convivir con los ángeles entre nubes de algodón y cielos de papel glasé, sentado a la diestra, en el lugar de los elegidos, y si descubre que ya no ve nada, como ahora, que parece que las nubes hubieran invadido el ojo de la cerradura y su propio ojo, descanse, ciérrelo unos instantes antes de quedarse ciego de placer; afuera la estatua furiosa seguirá amorosamente combatiendo, desesperada, entusiasmada, armada con el amante en un extraño y prolongado juego de fusión y desencuentro, y cuando usted vuelva a mirar por el ojo de la cerradura, la verá avanzar, imperturbable, estatua de piedra sin convite, usted primero se asombrará porque no sube, en realidad la creía abajo, y ni siquiera le quedará tiempo para salir de su asombro cuando ella, por el ojo de la cerradura, meta un palo afiladísimo que le atravesará su único ojo a usted Polifemo, a cualquiera de nosotros, a usted Onán, no le quedará tiempo cuando descubra, ya sin ojo, que «las víctimas acaban de entrar en lo más extremado de su desgracia: molestan» (*EHR*, página 258).

8. «ABSURDI ET ALIA»

> Vos deberías leer a Edgar Poe, che. A pesar de las piolas no tenés hilación, eso es lo que te pasa.
>
> (*R*, p. 277.)

Frente al proceso de Prometeo que termina en Onán, existe el camino de un contraste permanente, absurdo por lo inagotable, el camino de la reincidencia de quien siempre interroga, a pesar del silencio. «Vivir es hacer que viva lo absurdo» (*EMS*, p. 64). Oliveira y Cortázar se repiten que «sólo viviendo absurdamente se podría

romper alguna vez este absurdo infinito» (*R*, p. 123, y un poco antes, página 120).

El absurdo está también unido al problema del tiempo, el de la mortalidad propia y ajena, y el del sentimiento de que el cuerpo es síntoma de disgregación, como la mano derecha, por ejemplo, «un objeto que participa repugnantemente de la doble condición de no ser yo y de estarme adherido» (*R*, p. 459).

Una salida posible es *desantropomorfizarse,* como proponen los biólogos, según un texto de Morelli (*R*, p. 620), enlazándose con fenómenos como el instinto o la vida vegetal. Lo del estado-perro, o pez, o mosca, ya sabemos. «Quedarse mosca»: el lenguaje coloquial está lleno de esos intentos. También es equivalente lo que le ocurre al hombre en el Jardin des Plantes: después del horror inicial —sentirse prisionero en un *cuerpo* de axolotl— su cuerpo y su conciencia actúan desde el otro lado. Quedan en potencia sucesivas y parecidas metamorfosis.

Con el axolotl se asocia otra imagen importante: «eran larvas, pero larva quiere decir máscara y también fantasma» (34). Si saltamos de esta definición a la etimología de la palabra *persona,* que Cortázar toma de las *Noches áticas,* de Aulio Gelio (*R*, p. 617), se perciben todavía más claramente los límites —o su ausencia— de esa escala que abarca el destino como diversidad:

> Así, pues, porque la máscara hace la voz humana más sonora y vibrante, se le ha dado el nombre de *persona,* y por consecuencia de la forma de esta palabra, es larga la letra *o* en ella.

El verbo *personare* significa «retener». La amplia escala de personas (máscaras, fantasmas) que desfilan en *Rayuela* constituyen formas del encuentro *(retención)* amoroso, múltiples dobles cuya jerarquía no está dada por la casilla que ocupan en el universo, ya que cada uno *es* el personaje mismo, desde la mosca, o Morelli, la *clocharde,* los autores citados, y aun los anónimos que circulan en las noticias periodísticas reproducidas. No son azarosas, en tal sentido, las alusiones a la religión egipcia: Toth, «dios de la magia e inventor del lenguaje» (*R*, p. 309), o, en el *Bardo tibetano,* al espejo donde se reflejan todos los actos del muerto.

Esa retención de múltiples caras es al mismo tiempo conciencia y renuncia a la propia mortalidad. El hombre-animal, que se reanima

---

(34) *Axolotl,* en *op. cit.*, p. 16. Rito o repetición en *Rayuela* (p. 541), asociado el motivo con el acto amoroso: «¿Pola? Ir a verla, faire l'amour. *Carezza.* Como larvas perezosas. Pero larva también quiere decir máscara. Morelli lo ha escrito en alguna parte».

o reencarna aquí y ahora en diferentes cuerpos, sigue sintiendo el desajuste de ser *compuesto:* el absurdo del des-enlace entre el «actor y su decoración», del destierro (en su faz filosófica y en su faz social), se realiza como exilio interior:

> Sobre el dolor físico como aguijón metafísico abunda la escritura. A mí todo dolor me ataca con arma doble: hace sentir como nunca el divorcio entre mi yo y mi cuerpo (y su falsedad, su invención consoladora) y a la vez me acerca mi cuerpo, *me lo pone* como dolor. Lo siento más mío que el placer o la mera cenestesia. Es realmente un *lazo.* Si supiera dibujar mostraría alegóricamente el dolor ahuyentando el alma del cuerpo, pero a la vez daría la impresión de que todo es falso: meros modos de un complejo cuya unidad está en no tenerla.
>
> (*R,* p. 460.)

O make me a mask, de Dylan Thomas, sirve de epígrafe a *El perseguidor* (p. 169). Amplificar la voz eligiendo máscaras diversas, y a la vez anular el sentido de lo que se dice, porque las máscaras ahuecan las palabras, esas «perras» o «proxenetas relucientes» (*R,* p. 150). Pero ¿cómo dejar de hacer literatura? ¿Cómo *retener* el dolor hasta que estalle y se expanda por todos los caminos posibles? ¿Cómo dejar de gozar el viaje en el tiempo? ¿Cómo evitar «los intercesores, una irrealidad mostrándonos otra, como los santos pintados que muestran en el cielo con el dedo»? (*R,* p. 64).

Resuenan hechos indicados al final de nuestras Instrucciones para divagar: el llamado de la acción social y el compromiso, eso que charlaban «por ahí y en esos días» (*R,* p. 50), en el tiempo de *Rayuela,* pero que es también este tiempo, el de «ese fantasma ahí, esa voz de una negra muerta hace veinte años en un accidente de auto» (*R,* p. 64). El *llamado* de la ética y la historia—«altamente dudosas», dirá Oliveira (35)— puede *caer* en la filantropía o en la fiesta dominguera. Lo absurdo se mueve y toma su tiempo en la historia. Fuera de ella: la utopía o el reino milenario y el riesgo de que ese reino, también absurdo, sea «de material plástico» (*R,* p. 435).

Oscilamos, como Oliveira, entre actuar y ser espectadores en fila uno. Pero la acción tiene su lado falso, y dentro de la expectación hay una manera de la acción: siendo testigo. Hasta el hedonismo, si no se asume como actitud excluyente de las otras, constituye uno de los aspectos posibles de la acción:

---

(35) *R,* p. 198. En otro momento, reconoce ser un moralista (¿él o Morelli?). El crítico de arte de *El perseguidor,* habla de su «horror al desorden moral» (p. 186).

> Hacer. Hacer algo, hacer el bien, hacer pis, hacer tiempo, la acción en todas sus barajas. Pero detrás de toda acción había una protesta...
>
> (*R*, p. 31.)

Y a la vez:

> Creer que la acción podía colmar, o que la suma de las acciones podía realmente equivaler a una vida digna de este nombre, era una ilusión de moralista.

Insistamos: agotar el campo de lo posible —el tiempo de Píndaro sigue estando acá— implica no aferrarse a una única tabla de salvación, salvo que la tabla sirva de puente entre la habitación de Traveler y la de Oliveira, el juego deje ver la rayuela, abajo, y con el juego el riesgo, el sobresalto. La Historia es, en estas circunstancias, «como una gran risa» (*R*, p. 238), y tal vez así terminemos por librar al tiempo del «látigo de historia» (p. 435).

Resuena también la carcajada homérica. La risa es otro nombre de la esperanza, un pacto con el absurdo como en el teatro (36), ya que el mundo es una «Gran Locura» o una «Inmensa Burrada» (*R*, página 239), una sucesión de máscaras, y quién sabe si algún día llegaremos a ver su verdadera figura, o la «verdadera historia de la verdadera humanidad» (*R*, p. 507). Este reconocimiento encierra-abre ya un acto. El salto hacia el cielo comienza en esa pregunta de Johnny Carter: «¿cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?» (*EP*, p. 180).

Cuando cambiamos de posición en el tiempo y en el espacio, y ese cambio altera la voz (*EP*, p. 190), hay un lazo de familiaridad entre lo que se dice y el gesto mismo. Esa es la base de la plegaria. Con «serenidad crispada» (*EHR*, p. 280), o con «delicada crispación» (*R*, p. 539), vamos recolectando pequeñeces, certidumbres chiquitas, «cosas modestamente excepcionales» (*R*, p. 20), trasladando granos de la antes enorme roca de Sísifo, intentando eludir botas molestas, sin ruido ni espectáculo, con la menor grandeza posible, sumamente hormigas, como Wong (*R*, p. 520).

9. HORMIGAS

> ... en plena oscuridad las hormigas habían estado trabajando. Las vio ir y venir, bullentes, en un silencio tan visible, tan palpable. Trabajaban allí adentro como si no hubieran perdido todavía la esperanza de salir (37).

---

(36) «Un teatro no es más que un pacto con el absurdo, su ejercicio eficaz y lujoso», dice el narrador de *Instrucciones para John Howell*, en *Los relatos/2. Juegos*, p. 41.

(37) Cortázar, J.: *Bestiario*, en *Los relatos/1. Ritos*, p. 25.

Todo es escritura. El lenguaje y, con él, su capacidad de retener (el sentimiento va dejando paso al recuerdo), de superar el absurdo, apunta a desordenar los casilleros del conformismo y los ojos en blanco. Ordena de otro modo. En una de sus cartas a Felice, del 30 de noviembre de 1912, Kafka se enfrenta a la paradoja de «escribir mal y, sin embargo, sentirse obligado a escribir si no quiere uno abandonarse a la desesperación total» (38). Camus reconoce, por un lado, que *el goce absurdo* está en la creación, que «tenemos el arte para no morir de la verdad» (*EMS*, p. 103, citando a Nietzsche); por otro, sabe que «nombrar la desesperación es superarla» y, en consecuencia, «la literatura desesperada es una contradicción en los términos» (*EHR*, p. 244). Morelli concluye que «por la escritura bajo al volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro —sea lo que sea»— (*R*, p. 458).

Pero si la escritura colma en parte el deseo de unidad, o es el deseo mismo, si la escritura transita por la rebelión (Camus) y la inquietud *(R*, p. 476), no por eso ha de sustituir a la arenga, ni al catecismo, ni a las guías de descarriados.

La novela de tesis —expone Camus— es el síntoma de un pensamiento *satisfecho* (*EMS*, p. 125) (39). La novela rebelde no sólo pide inquietud y revulsión de las maneras de ver el mundo y los objetos a quien la escribe, sino también a los lectores. Con un código harto discutible —el de la Gran Costumbre—, Cortázar califica de lector-hembra a aquel que renuncia a su papel de mensajero y de activo participante en esa síntesis de caos y cosmos que la obra le ofrece. Para Camus, en *El hombre rebelde*, ha de oponerse la literatura de consentimiento a la literatura de disidencia (p. 240). La verdadera novela pertenece al último grupo, y por eso ironiza sobre la evasión cuando constata que «las personas felices leen también novelas».

La creación rebelde en sentido amplio (40) postula un nuevo modo de acercamiento entre vida cotidiana y acción artística, descartando los efectos tranquilizadores. Así como hay varios mundos posibles, cada lector realiza una lectura diferente, extiende la obra, la multiplica. El texto, como toda acción humana, «no es sino un movimiento que corre tras su forma sin encontrarla nunca» (*EHR*, página 243), que es otra manera de decir que «sólo vale la materia

---

(38) Kafka, Franz: *Cartas a Felice, iam cit.*, p. 138.

(39) «... como los que pronuncian grandes discursos en el patíbulo o escriben libros para denunciar los males de la humanidad o tocan el piano con el aire de quien está lavando los pecados del mundo» *(EP*, p. 203).

(40) El jazz, por ejemplo, y su vínculo con la libertad humana, es tema de reflexión frecuente en Cortázar. Un hombre es siempre «más que un hombre porque encierra eso que el jazz alude y soslaya y hasta anticipa...» *(R*, p. 88).

en gestación» (*R*, p. 453), y toda búsqueda lleva en sí misma «la autocrítica incesante» (*R*, p. 452).

Si en este tránsito por la obra literaria hay algún acatamiento, será el de «acatar la locura, entregarse al simulacro» (41); apuntar a «un tal vez, a un a lo mejor, a un quién sabe» (*R*, p. 603); con el método que la escritura, saliéndose de sí misma, proponga; en el sendero de la superstición y el libertinaje (*R*, p. 457, citando a Lezama Lima); abordando la angustia, como Kafka, para «escribirla en lo hondo del papel» (42), porque el papel conduce desde lo pequeño hacia la profunda oscuridad de un hormiguero.

Aunque no se tenga fe, nos proyectaremos igual «hacia la muerte, hacia el escándalo de los escándalos» (*R*, p. 197), buen pretexto para situar la K. que nos faltaba, la de Kierkegaard, darnos cuenta a tiempo que la escritura es esa religión sin dioses por la que la mirra se derrama en la circunstancia (*more* Lezama Lima), que ahí está el verdadero escándalo, y entonces todo comience una vez más.

10. TRANSITOS, III

> The nests of ants may be merely winding galleries and irregular chambers underground or in wood, without distinctive external features; or the openings may be marked by craters or mounds of earth or débris.
>
> (*The National Encyclopedia,* volume one, New York, P. F. Collier & Son Corporation, 1946, pp. 247-248.)

Las palabras son seres animados. «También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo» (*R*, p. 485). Las dejo circular, que depositen huevos por todos los rincones de la casa, que velen mi sueño, me pellizquen o apenas me acaricien, entre arrebatos de un placer escalofriante. Otras veces las recuento en los armarios, muy frescas y orondas, deambulando entre restos de comida. Cuando no se organizan en columnas, mientras ordeno la mesa llena de papeles en blanco y libros con un marcador inamovible, les encanta andar solas.

Tengo hormigas de varios tamaños. Les he hablado de Ezra Pound y se divierten formando ideogramas. Se ayudan con pajitas, pedazos pequeñísimos de fruta o de algunas compañeras muertas. Aman la belleza, aunque «no hace las revoluciones», porque saben que «llega

---

(41) Cortázar, J.: *Instrucciones para John Howell,* en *Los relatos/2. Juegos,* p. 44.

(42) Kafka, Franz: Nota del 8 de diciembre de 1911, *Diarios,* en *Obras Completas,* tomo 2, Buenos Aires, Emecé, 1960, p. 1652.

un día en que las revoluciones la necesitan» (*EHR*, p. 257). Prefieren el silencio, el ritmo justo, y son misteriosamente empedernidas. Un día tuve un absurdo ataque y se me ocurrió meter un lápiz por la puerta de uno de los tantos hormigueros que me llenan la casa. Durante horas me quedé sentado y vi cómo recomenzaban el trabajo, reparando vestíbulos y galerías, no sin echarme miradas displicentes. Yo creo que ni los venenos las arredran, a pesar de ese cuento de Kortázar que se llama *Los venenos*. El autor no llega a decir que esa máquina que mete humo venenoso por la boca de los hormigueros, algún día dejará de funcionar y las hormigas seguirán multiplicándose, porque la tierra es prodigiosa, grande, protectora.

Antes «gozaba sobre todo de la perplejidad de las hormigas» (*R*, página 549), pero ahora me doy cuenta que el perplejo soy yo, y que no puedo entender sus movimientos caprichosos, su manera de ir de un lado para el otro y combinarse. Ni qué hablar de ese irrespetuoso estilo que las hace instalarse en mis párpados y enredar sus patitas en mis pestañas. En esos momentos empiezo a vacilar, se desdibujan los contornos de los objetos y me siento viajar como alucinado. Llegan también hasta la boca, donde me dejan lejanos y picantes sabores. No puedo hablar: es como si las palabras se me fueran metiendo para adentro.

Hubo un caso serio protagonizado por hormigas de mi propia casa. Mereció difusión periodística y hasta sirvió de materia para otro texto de Kortázar. Pero él, ingratamente, ni las menciona. Para superar la tergiversación del caso, trataré de traducir ese relato breve que se llama *Las líneas de la mano*.

Sobre la mesa había unos «papeles borroneados», que «eran una especie de carta» (*R*, p. 219). Yo estaba sentado, como es natural, y con los ojos demasiado abiertos, como es natural cuando estoy en trance. Al principio sentí como un ligero crujido en los papeles y no hice caso. Pero al repetirse el ruido miré y vi que una línea de uno de los papeles estaba avanzando sobre el margen, seguía por el otro blanco (el de la mesa) y luego descendía por una de las patas. Era una línea de hormigas, pero no compacta, sino con espacios que separaban a grupos de distinta extensión. Las seguí hasta el balcón y allí eligieron sin más trámite una de las barras de la reja, tomaron la ruta de la pared de ladrillos, como quien se dirige hacia la calle. Sin perder tiempo, bajé apresuradamente por las escaleras, cosa de no perderles la pista.

El recorrido fue larguísimo, pero llegué a incorporar el ritmo de la línea de hormigas, y no sin placer las imitaba cuando recogían hojitas y otras yerbas, seguramente abasteciéndose de víveres para

un viaje que se anunciaba largo. Atravesamos calles y más calles. La gente no se mosqueaba por las hormigas.

Así llegamos al puerto, y nos metimos sin llamar la atención en «un barco de turbinas sonoras» con destino al Nuevo Mundo. La travesía por el océano tuvo sus encantos, pero no me detengo en ellos porque sería otra historia.

En la gran ciudad continué como un acompañante curioso, pero en silencio. Cuando hacían un descanso, entreteniéndose sobre la corteza de viejos árboles, perdían la línea. Al reiniciar la caminata se reordenaban milagrosamente y quedaban tal como habían salido, en grupos de dos, cinco, ocho y hasta catorce hormigas.

Sin decir agua va, se metieron en la majestuosa Casa de Gobierno. Allí decidí abandonarlas, aunque me mantuve expectante. Desde la esquina, «silbando» (*R*, p. 426) para calmar la angustia, pude adivinar que la línea circulaba por los sótanos de la Casa. Pude adivinar su llegada hasta el sillón presidencial. Pude ver inclusive, desde acá, la silueta de un hombre horrorizado que, detrás del cristal, miraba su mano derecha, la línea de su mano, y exactamente sobre ella, otra línea de hormigas feroces que la atravesaba.

Pude ver, además, que apenas le quedaron fuerzas para cerrar la mano «sobre la culata de una pistola» y así abreviar la muerte, mientras yo decidía volver al puerto, y mi dedo hacía «señas para parar el ómnibus o algo así» (*R*, p. 562).

Los periódicos sensacionalistas del día siguiente, entre gigantescos titulares, apenas dedicaban una tímida columna para explicar que las hormigas tuvieron que tirar «con todas sus fuerzas hasta meterlo del todo, hasta llevárselo a las profundidades y matarlo y comérselo» (*R*, p. 550).

MARIO MERLINO

Plaza de España, 9, 3.° Izq.
MADRID-13

JULIO CORTAZAR: LA UBICUIDAD DEL EXILIADO

Ser argentino es estar lejos.

... ...

De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.

J. C.

EL MEDIO

En tiempos tan remotos que el mito se confunde con la historia, primitivas tribus egipcias viajaban hasta la capital para asistir a las *Fiestas de la Inundación*, que celebraban al llegar el solsticio de verano. El Nilo era considerado un semidiós y se le agradecían por anticipado las próximas cosechas.

Tres mil años antes de Cristo, en la Mesopotamia, se aprovechaban las festividades de fin de año para visitar la Torre de Babilonia (la Babel del Antiguo Testamento) y brindar ofrendas a Marduk, ya venerado en tiempos de Hammurabi, y de paso admirar el orgullo de la ingeniería del imperio.

Para el hombre del medievo la peregrinación al Santo Sepulcro, a Compostela o a otros sitios menores, podía justificar la existencia, tanto que muchos viajeros la perdieron en el intento.

Entre los musulmanes el peregrinaje alcanza la jerarquía de dogma. El Corán establece que todo creyente al menos una vez en la vida deberá visitar La Meca para que, según la tradición, dé siete vueltas alrededor de la Piedra Negra de la Caaba.

En la historia —cronológicamente breve— de la cultura argentina, esa meta sacra ha sido París. La capital francesa, su producción, intelectual, y los vaivenes de sus modas estéticas han funcionado, desde los días previos a la independencia, como un faro hinóptico cuyos destellos otorgaban —otorgan— consagraciones y apuntalan famas.

Esa necesidad de purificación descontaminante de la cultura bárbara, esa peregrinación a las fuentes que se adopta de generación en generación y dentro del más amplio espectro ideológico, ha sido largamente analizada por David Viñas en su libro *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires, 1970), pero vale la pena recordar algunos detalles en esta trayectoria del viaje.

El modelo de país estructurado por la clase dirigente argentina a partir de la derrota de Juan Manuel de Rosas en Caseros cumplió fielmente el papel de productor de materias primas e importador de manufacturas que la división internacional del trabajo había establecido para la Argentina en los despachos del *Foreign Office.* De hecho el ex virreinato del Río de la Plata se transformó —desde el punto de vista económico— en una dependencia de Gran Bretaña, situación que se prolongaría (acentuada entre 1930 y 1943) hasta fines de la Segunda Guerra Mundial, cuando la metrópoli vio restringidas sus áreas de influencia.

Sin embargo, durante esos casi cien años Gran Bretaña no pretendió imponer además su cultura. La férrea subordinación de la economía argentina a los intereses ingleses pareció suficiente y sus gerentes no se preocuparon de otra cosa que de los dividendos obtenidos por los empréstitos o por las garancias de las sucursales de las firmas londinenses.

La orfandad de modelo cultural producida por el rompimiento con la metrópoli española fue cubierto por Francia, como era inevitable dado el auge del enciclopedismo en las primeras décadas del siglo XIX y el alud romántico que arribó al continente americano poco después. Por su lado, el desarrollo alcanzado por la corriente iluminista entre los intelectuales argentinos, favoreció aún más la tendencia ahistórica que desarraigaba a la incipiente cultura nacional de un basamento propio.

En su primera visita europea (1845), Domingo Faustino Sarmiento, uno de los posteriores adalides de la necesidad de europeización de la Argentina, señala su deslumbramiento: «París es un pandemónium, un camaleón, un prisma [...] allí está —se entusiasma— el modelo de todos los bastardos edificios que se levantan en América.» Poco después, Lucio V. Mansilla anota: «París, París de Francia como suelen decir algunos para que no quepa duda, es para mí el ideal. Así que cuando alguien me dice que no le gusta París, yo me digo interiormente: será porque no te alcanza tu renta para vivir allí.»

Para la generación del ochenta el viaje se hace imprescindible. No se puede ser auténticamente culto sin haber pisado las losas de Notre Dame. París es el sitio donde se encuentra el saber, donde se convive con los creadores de las últimas normas estéticas, la fuente de la que mana el buen gusto. Este convencimiento llega a la escritura y cualquier texto medianamente aceptable se presenta salpicado de galicismos o directamente palabras francesas. En algunos

casos este amaneramiento adquiere —como en Miguel Cané— características de estilo.

Noé Jitrik, en su libro *El ochenta y su mundo* (Buenos Aires, 1968), define: «Los viajes anteriores al ochenta perseguían ya el perfeccionamiento de la formación intelectual, ya la apertura de horizontes, ya el mero consumo de bienes realizado al pie de la vaca y los libros reflejaban el deslumbramiento, el conocimiento o el orgullo del satisfecho. En el ochenta se produce una variante, los términos se congelan y el viaje se sacraliza: el que va a Europa es digno de viajar y Europa "debe" ser viajada por aquél, de donde el que vuelve regresa consagrado, como si hubiera tocado un cielo.»

En una mirada retrospectiva, Daniel García Mansilla evoca: «El Buenos Aires de aquellos días, mirado desde Europa, era algo así como el fin del mundo, ¡quedaba tan lejos, tan lejos del centro cerebral del mundo civilizado: de París, de Londres, de Roma, de Viena!»

Aunque esta postura no es unánime, muy pocos intelectuales se opusieron a esa prejuiciosa visión cultural. El contradictorio Juan Bautista Alberdi, por ejemplo, ya había alertado: «La libertad, palabra de orden en todo menos en la forma del idioma y del arte: la democracia en las leyes, la aristocracia en las artes; independencia en política, colonos en literatura.»

José Hernández no era menos terminante ante la aceptación sin crítica del europeísmo: «La escuela —dice— nos educa eruditos y envidiosos de todo lo extranjero, manteniéndonos ignorantes de nuestra historia, nuestra geografía, nuestra espléndida naturaleza y hasta de los ingenios que han ilustrado nuestras letras.»

Contra esa defensa de lo argentino y justificando el europeísmo, Paul Groussac, un escritor francés afincado en Buenos Aires que llegó a ser director de la Biblioteca Nacional, sentenciaba: «Es necesario que así en el norte como en el sur, durante un período todavía indefinido, *cuanto se intente en arte será de imitación.* Siendo pues un hecho de evidencia que la América colonizada no debe pretender por ahora la originalidad intelectual, se comete un abuso de doctrina al formular un absoluto reproche de imitación europea contra cualquier escritor o artista nacido en este continente.»

Esta norma difundida por Groussac ha tenido tenaces continuadores; por ejemplo, Victoria Ocampo, que a partir de 1931, desde la dirección de la revista *Sur* será una de las cabezas visibles de la intelectualidad europeizante, explica en sus *Testimonios:* «Mi institutriz era francesa. He sido castigada en fracés. He jugado en francés. He comenzado a leer en francés... a llorar y reír en francés... Y más

tarde los bellos versos fueron fanceses, y las novelas donde por primera vez veía palabras de amor, también... En fin, todas las palabras fueron para mí palabras francesas.» Y agrega más adelante: «En mi medio y en mi generación las mujeres leían exclusivamente en francés y mi habla, mi español, era primitivo y salvaje...» «El español era un idioma impropio para expresar lo que no constituía el lado puramente material, práctico de la vida.» Y concluye: «El francés era para nosotros la lengua en que podía expresarse todo sin parecer un advenedizo.» Tras esta confesión no puede extrañar que sus primeros libros fueran escritos en francés siendo posteriormente traducidos para su publicación. Entre ellos *La Belle,* dedicado a exaltar las bellezas de París junto con aspectos de su historia.

El caso de Victoria Ocampo no es una excepción: Delfina Bunge de Gálvez también escribe buena parte de su obra en francés.

Hasta en el terreno de la música popular el nombre de París es clave. El tango sólo es aceptado por las familias porteñas cuando regresa con el aval de su éxito francés. Hasta en los títulos, el tango registra la problemática del viajero: «Canaro en París», «La que murió en París», «Madame Yvonne». Y Gardel (casualmente nacido en Toulouse) entona:

Lejano Buenos Aires que lindo que has de estar
ya van para diez años que me viste zarpar...
Aquí en este Montmatre, faubourg *sentimental,*
yo siento que el recuerdo me clava su puñal (1).

También y paralelamente coincide otro fenómeno: desde el comienzo de los veinte la prostitución en la Argentina es ejercida en forma mayoritaria por pupilas francesas. Y entre la despreocupada juventud de la élite porteña es signo de buen tono mantener una amante de esa nacionalidad.

Señala J. J. Hernández Arregui en *Imperialismo y cultura* (Buenos Aires, 1957) que la mentalidad conservadora «le inyecta a cada porteño medio la idea del estanciero, del "niño bien que fuma tabaco inglés", del "pisito que puso Maple", de la "voiturette copera", en una fantasía primaria donde la cultura agropecuaria se corporiza en la estampa con *smoking* de Gardel en París».

La afirmación de un personaje de la novela de Manuel Gálvez, *Hombres en soledad:* «Solamente los pobres, los ignorantes y los salvajes no van a Europa» viene a confirmar la importancia adquirida por el viaje en las primeras décadas del siglo.

---

(1) Versos del tango *Anclao en París,* de Enrique Cadícamo, con música de Guillermo Barbieri.

Ser culto en la Argentina significa vivir añorando Europa en una suerte de exilio inverso. El país carece de incentivos estéticos y habitar en él sólo puede entenderse como un oscuro castigo que deben sobrellevar los iniciados. Esa iniciación, como la mayoría, se ha producido con dolor, con el sufrimiento de saber que el verdadero mundo existe más allá de las fronteras del país en el que por azar ha tocado nacer.

Victoria Ocampo en *Testimonios, Segunda Serie* (Buenos Aires, 1941) escribe refiriéndose a Ricardo Güirades, que habría de morir en París, donde pasó la mitad de su vida: «Así somos nosotros, él, yo, y algunos más, desterrados de América en Europa, desterrados de Europa en América.»

Otro autor vinculado a *Sur,* Héctor Murena, es aún más terminante: «Hubiese preferido no nacer en estas tierras [...] Nacer o vivir en América significa estar gravado por un segundo pecado original.» *(El pecado original de América,* Buenos Aires, 1954).

Al filo del siglo XX, ya Santiago de Estrada había exclamado: «En Buenos Aires no se puede respirar.» Su queja traslucía la incomodidad de la élite cultural ante el aluvión inmigratorio que había roto las compuertas, invadiendo el coto exclusivo con italianos, españoles, franceses, alemanes, polacos y judíos de diversos países que llegaban escapados de los progroms. Entre 1880 y 1890 desembarcan en la Argentina entre cien y doscientos mil extranjeros por año. En 1889, sobre los 500.000 habitantes de la capital, más de 300.000 no son argentinos. Para el censo nacional de 1914, el número de extranjeros en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires supera al de nativos. Pero estos inmigrantes no tienen relación con el europeo idílico soñado décadas antes por la clase gobernante. El país se ha plagado de seres que han huido del hambre, de un continente en crisis, y muchos han llegado «infectados por el virus del anarquismo o el socialismo», según el lugar común frecuente en el periodismo de la época.

La élite intelectual no esconde su desilusión por el fracaso del proyecto sintetizado en la frase de Alberdi: «Gobernar es poblar», y reacciona. Se multiplican las obras críticas a la inmigración, a la que se acusa de ser portadora de un desaforado afán mercantilista e ideas disolventes. Los millones de desarraigados amenazan con forjar un país distinto al modelo estratificado del proyecto liberal. Ante esta situación, el camino es el viaje purificador que permite seguir viviendo luego en un país que sientes desquiciado; la huída hacia la Europa del saber y la cultura, hacia un mundo que nada tiene que ver con el lugar de origen de los inmigrantes.

Años después, cuando los hijos y los nietos de aquellos inmigrantes, junto con los provincianos llegados a Buenos Aires atraídos por la industrialización se alinean en el peronismo, otra vez la intelectualidad repite su repliegue, su incomprensión, y al tocar una realidad que no responde a sus expectativas teóricas, la rechaza sin intentar comprenderla. El resultado es una actitud de irracional —casi histérica— oposición, que sólo podrá superarse a partir de 1955, con la caída del gobierno peronista.

La comprensión del proceso necesitará del distanciamiento como presupuesto, y se efectuará mediante el aporte crítico de una nueva generación deslastrada de los prejuicios que impedían ver el bosque.

Durante los casi diez años de gobierno popular (elegido mediante un sufragio a favor que fue creciendo en cada consulta electoral), los intelectuales argentinos optaron por la evasión. La literatura fantástica y la narrativa policial alcanzan su época de mayor auge. Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Manuel Peyrou, Enrique Anderson Imbert, Silvina Ocampo y, por supuesto, Julio Cortázar, que publica *Bestiario* en 1951, encuentran especialmente en el cuento fantástico su refugio ante la «pesadilla» peronista, para usar el calificativo borgeano.

Los poetas se atrincheran masivamente tras una poesía abstracta, atemporal, de raíz neorromántica, que elude todo contacto con la realidad. La literatura policial alcanza sus más altas cotas de venta y entre los intelectuales se considera de buen tono estar al tanto de la más reciente producción del género. Borges y Bioy Casares fundan y dirigen la colección *El Séptimo Círculo,* de la editorial Emecé, elaboran una exitosa *Antología del cuento policial,* y escriben en colaboración textos de ese carácter con los seudónimos de Bustos Domec y Suárez Lynch.

Julio Cortázar no puede sustraerse a la moda y, según propia confesión, por esos años lee todos los autores clásicos del género e incluso llega a preparar con un amigo una completa bibliografía, cuyo prólogo, que aparece escrito por un supuesto erudito británico, le pertenece.

LA REALIDAD

Como lo ha resaltado la crítica en varias oportunidades, varios cuentos de Cortázar incluidos en *Bestiario* («Casa tomada», «Las puertas del cielo», «La banda») registran de una manera nítida la sensación de desplazamiento sufrida por los intelectuales ante la marea peronista, a la que un político opositor calificó con el resen-

tido epíteto de «aluvión zoológico». El vago izquierdismo, más literario que real, de la *intelligenzia* resulta desbaratado con la irrupción de las masas, compuestas por hombres y no meras entelequias retóricas. E igual que había ocurrido ante la inmigración, la intelectualidad argentina vuelve a sentir que sus parcelas de realidad han sido ocupadas por extraños.

En 1970 el mismo Cortázar reconoce en una entrevista: «Un cuento al que le guardo algún cariño, 'Las puertas del cielo", donde se describen aquellos bailes populares del "Palermo Palace", es un cuento reaccionario; eso me lo han dicho muchos críticos con cierta razón, porque hago allí una descripción de lo que se llamaban los "cabecitas negras" en esa época, que es en el fondo muy despectiva; los califico así y hablo incluso de los monstruos, digo "yo voy de noche ahí a ver llegar los monstruos". Ese cuento está hecho sin ningún cariño, sin ningún afecto; es una actitud realmente de antiperonista blanco, frente a la invasión de los "cabecitas negras"» (2).

En su texto «Gardel» (aparecido originariamente en *Sur*, número 223, julio-agosto de 1953, y luego reproducido en *La vuelta al día en ochenta mundos),* Cortázar no precisa, como en la ficción, utilizar máscaras: el ordenado país conservador ha sido sacudido por el caos, por la «canallería resentida», por el bullicio de los actos peronistas: «El Gardel de los años veinte —dice— contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán a partir de la otra década el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y el radioteatro. Gardel no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amistad, sin ninguna de las turbias razones exóticas, o la nueva delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de Alberto Castillo.»

Tal vez no sea ocioso recordar que la notoriedad alcanzada entonces por Castillo se basaba en un exagerado arrastre de su voz, casi una caricatura arrabalera, y en su vestimenta, que intentaba copiar —de manera excesiva— la indumentaria más engalanada, dominguera, de los sectores que habían aparecido en los cordones industriales a fines de la década de los cuarenta. Además, y esto es digno de destacarse, su mayor éxito lo constituyó su interpretación de *Así se baila el tango.* Desplante jactancioso y burlón del nuevo sector

(2) Urondo, Francisco: «Julio Cortázar: las armas políticas», en revista *Panorama,* Buenos Aires, 24 de noviembre de 1970.

social frente a la clase dominante. La letra comenzaba con una contundente afirmación:

¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas,
qué saben lo que es tango, qué saben de compás! (3).

El escritor de entonces, típico producto del medio, prefiere el orden estratificado, ese «pequeño mundo satisfactorio» al que estaba reducida la clase trabajadora hasta 1943.

Cortázar, que había evidenciado su oposición desde antes de que el peronismo llegara al poder, como la mayoría de los intelectuales, se sintió desbordado por el solo hecho de la derrota electoral. El elitista personaje de «La banda» reconoce: «Tenía al mismo tiempo ganas de reirme a gritos, de putear a todo el mundo y de irme.» (4).

Al respecto le confesó a Luis Harss: «Cuando Perón ganó las elecciones presidenciales preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a "sacarme el saco" como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos» (5).

Sin embargo, en 1967, ya podía comprender que era necesaria una autocrítica respecto a su antigua postura: «Mi generación empezó siendo bastante culpable en el sentido de que le daba la espalda a la Argentina. Eramos muy *snobs*, aunque muchos de nosotros sólo nos dimos cuenta de eso más tarde. Leíamos muy poco a los escritores argentinos y nos interesaba casi exclusivamente la literatura inglesa y la francesa; subsidiariamente, la italiana, la norteamericana y la alemana, que leíamos en traducciones. Estábamos muy sometidos a los escritores franceses e ingleses hasta que, en un momento dado —entre los veinticinco y los treinta años— muchos de mis amigos y yo mismo descubrimos bruscamente nuestra propia tradición. Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado» (6).

Su evolución ideológica lo llevaría a explicar casi veinte años después de su llegada a Francia: «Me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy (en Francia) puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con *slogans* políticos me parezca un atentado al individuo» (7).

---

(3) Versos del tango *Así se baila el tango*, de Enrique Randal, con música de Marvil. «Pituco»: *petrimetre; «lamido»: engominado, afectado; «shusheta»: persona que cuida excesivamente* su compostura y de seguir las modas. (Gobello, José: *Diccionario lunfardo*, Buenos Aires, 1977.)

(4) Cortázar, Julio: *Los relatos* (3) *Pasajes*, Madrid, 1976, p. 44.

(5) Harss, Luis: *Los nuestros*, Buenos Aires, 1967, p. 262.

(6) Harss, Luis: *Ob. cit.*, p. 256.

(7) «Respuesta de Cortázar», en revista *Hispamérica*, año 1, núm. 2, 1972.

Pero a principios de la década de los cincuenta, Cortázar, pese a ciertas actitudes independientes que luego habrán de acentuarse con los años y la distancia geográfica, es un típico ejemplo (como él mismo lo reconocerá, por otra parte) de intelectual alienado por el medio literario en el que se desenvuelve. Aunque con matices independientes, como el elogio a la novela de Leopoldo Marechal, *Adan Buenosayres,* unánimemente silenciada o maltratada, cuando su aparición en 1948. Al respecto, Eduardo González Lanuza publicó un brulote vitriólico en *Sur,* cuya lectura a la distancia sólo sirve para probar el sectarismo del grupo. Pero lo cierto es que Cortázar —en líneas generales— era, en lo ideológico, un escritor tipo. Su archicitado comentario al libre de Victoria Ocampo *Soledad sonora* viene a apoyar esta tesis. Escribió entonces: «No conozco de ella sino sus libros, su voz y *Sur.* Si la llamo Victoria es porque así se la nombra entre nosotros (otra palabra que requeriría precisión: pero basta meditar un segundo) desde hace tantos años, desde que *Sur* nos ayudó a los estudiantes que en la década del 30 al 40 tentábamos un camino titubeando entre tantos errores, tantas abyectas facilidades y mentiras: un instinto lleno de poesía nos llevó a muchos, tímidos y distantes, a hablar siempre de ella como Victoria, seguros de que no la hubiéramos molestado» (8).

Recordando esa época, confesaba Cortázar en 1964 a Tomás Eloy Martínez, enviado de la revista *Primera Plana:* «Buenos Aires no me colmaba y la invención pura era mi única salida» (9). Pero había otra (que no era una novedad en él, ya que a los dieciocho años había proyectado trasladarse a Europa con un grupo de amigos): el viaje.

Agredido por una realidad que no comprende, lleva las cosas al extremo y en lugar de utilizar el viaje, de acuerdo a la costumbre, como simple purificación iniciatoria para el posterior ejercicio de la actividad literaria en la Argentina, Cortázar se queda definitivamente en París. Entre el viaje de Ulises, que regresa a Itaca para volver a ejercer el poder rodeado por la aureola de su aventura, o el de Eneas, que en lugar de intentar el retorno a Troya funda un nuevo mundo, Cortázar elige el segundo camino más difícil e intransitado en la Argentina: fabricar desde París un universo creativo para lectores remotos.

Ha cambiado las reglas. Y el viaje, al no respetar sus normas, también cambia los resultados. La tipicidad de la situación de escribir

---

(8) Cortázar, Julio: «Soledad sonora», en revista *Sur,* núms. 192-194, Buenos Aires, octubre de 1950.

(9) Martínez, Tomás Eloy: «La Argentina que despierta lejos», en revista *Primera Plana,* Buenos Aires, núm. 103, 27 de octubre de 1964.

para lectores que se hallan a doce mil kilómetros de distancia provoca una duplicidad: Cortázar aparentemente está en dos sitios a la vez. Pero la ubicuidad también obliga a vivir partido, a resignarse a ser extranjero en todas partes, estar en dos lugares y en ninguno. Sólo que a medida que se afirma su obra, también consigue establecer sus propios cánones.

«Esos tres años en París, entre 1951 y 1953, son años catalizadores, años en que se da una especie de coagulación de mi experiencia precedente de Argentina, que hasta ese momento había quedado dispersa o se había traducido en los pocos cuentos que había escrito hasta entonces. El resto permanecía en estado de recuerdo, fantasmas, obsesiones» (10).

De todas formas ha existido una transgresión a las leyes del juego que desconcierta a sus compatriotas, tanto a los obedientes al rito como a quienes lo niegan. Los que han vuelto del viaje (el *stablisment)* y quienes no lo han realizado (en especial los escritores colocados ideológicamente más a la izquierda), lo atacan de manera unánime. Para unos es un desertor; para otros, un *snob,* un enemigo encubierto. Diarios netamente conservadores, como *La Nación* y *La Prensa* no le perdonan su simpatía por la revolución cubana ni sus claras tomas de posición. Cuando durante los sucesos de mayo de 1968 en París concurrió a avalar a un grupo de estudiantes argentinos que habían tomado la residencia universitaria de su país, a la que rebautizaron «Che Guevara», la escritora Silvina Bullrich, indignada, juzgó el acto «una payasada carente de riesgo» y desafió a Cortázar a que asumiera la misma actitud en la Argentina, gobernada entonces —como ahora— por un régimen militar (11).

De manera casi contemporánea, en una revista literaria situada marcadamente a la izquierda, *Uno por uno,* se afirmaba que su defensa de la libertad de expresión descubría a las claras que, pese a los disfraces, Cortázar no era más que un «quintacolumna de la burguesía» (12).

David Viñas sentencia en 1972: «La esquizofrenia geográfica (de escribir en Europa refiriéndose a la problemática latinoamericana) está emparentada con el fenómeno de la doble lealtad. Escinde, por tanto, por lo menos, como el querer jugar a dos paños al mismo tiempo» (13).

---

(10) González Bermejo, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar,* Barcelona, 1979, p. 10.

(11) «¡Que vengan a gritar aquí!», en revista *Análisis,* Buenos Aires, 3 de junio de 1968.

(12) «Cortázar: las coartadas de la ideología», en revista *Uno por uno,* núm. 9, Buenos Aires, 1971.

(13) Szchiman, Mario: «Entrevista con David Viñas», en revista *Hispamérica,* año 1, número 1, 1972.

No sólo Cortázar recibe críticas por vivir fuera de su país. También caen en la volteada otros exiliados voluntarios integrantes del *boom*.

En una conferencia de prensa ofrecida durante el Encuentro de Escritores realizado en Santiago de Chile en 1969, uno de ellos, Mario Vargas Llosa se defendió diciendo: «Me llama la atención esta preocupación por el domicilio geográfico del escritor. Sobre todo porque parece que la pregunta implica una acusación. Como si eso fuera una traición a su tierra y a su país.» Y agregó: «Por otra parte, el escritor no es formado por el país, al igual que el profesional o el científico, sino muchas veces en contra de su país. En América latina —sostuvo— todo conspira para disuadir al escritor de su vocación. Por eso es que los escritores no salen por fugar de sus países, sino para no fugar de su vocación» (14).

En un largo artículo publicado en la revista *Life*, el propio Cortázar sale en defensa de los exiliados voluntarios: «Me interrogan sobre una supuesta generación perdida de exiliados latinoamericanos en Europa, citando entre otros a Fuentes, Vargas Llosa, Sarduy y García Márquez. En los últimos años el prestigio de estos escritores ha agudizado, como era inevitable, una especie de resentimiento consciente o inconsciente por parte de los sedentarios *(honni soit qui mal y pense!)*, que se traduce en una casi siempre vana búsqueda de razones de esos "exilios" y una reafirmación enfática de permanencia *in situ* de los que hacen su obra sin apartarse, como dice el poeta, del rincón donde empezó su existencia. De golpe me acuerdo de un tango que cantaba Azucena Maizani. *No salgas de tu barrio, sé buena muchachita, cásate con un hombre que sea como vos,* etc., y toda esta cuestión me parece afligentemente idiota en una época en que, por una parte, los *jets* y los medios de comunicación les quitan a los supuestos "exilios" ese trágico valor de desarraigo que tenían para un Ovidio, un Dante o un Garcilaso, y por otra parte los mismos "exiliados" se sorprenden cada vez que alguien les pega la etiqueta en una conversación o en un artículo.» Y agrega: «Ninguno de los "exiliados" valdría gran cosa si renunciara a su condición de latinoamericano para sumarse más o menos parasitariamente a cualquier literatura europea», y concluye tajante: «Los "exiliados" no somos ni mártires, ni prófugos, ni traidores, y que esta frase la terminen y refrenden nuestros lectores, ¡qué demonios!»

Por su lado, el sentimiento chauvinista no deja de atacarlo por vivir en París, y cuando pide la nacionalidad francesa varias publica-

---

(14) «Los escritores huyen de sus países para no fugar de la realidad», en diario *La Nación*, Santiago de Chile, 21 de agosto de 1969.

ciones masivas se encargan de destacar el hecho como una especie de encubierta traición a la patria.

En 1974, con motivo de la obtención del Premio Médicis, otorgado a su novela *Libro de Manuel,* el diario *La Opinión,* de Buenos Aires, preparó un suplemento especial en el que fueron encuestados varios intelectuales argentinos. Algunos de esos juicios merecen ser exhumados.

Ricardo Piglia anota: «Escritor liberal, en fin, Cortázar parece concebir el socialismo como una comunidad de consumidores libres y exclusivos. Paradójicamente, la militancia de su escritura termina por convertirse en una lucha por la libertad de comercio. Sostenido por cierta ética surrealista, Cortázar viene a propagar una suerte de *laissez-faire* espiritual: su fundamentación del hombre nuevo se apoya, antes que en las ideas de Guevara sobre la producción (trabajo voluntario, incentivos morales, etc.), en una especie de humanismo del consumo» (15).

Aníbal Ford explica: «Su humanismo es el humanismo europeo, francés, el que alimenta la *intelligenzia* del mayo de París; no es ni de lejos, el que emerge de las clases trabajadoras de América latina, por alguna razón tan ausentes en sus textos. Por otra parte, no sé lo que hace Cortázar en París. Ni me interesa. Por lo tanto, no puedo juzgarlo. Además, creo que las cosas realmente importantes —en la literatura, en la política, en el trabajo, etc.— se cocinan de este lado. Sí puedo acotar que, en general, los latinoamericanos de París tienen, producen o dan una imagen de América latina o de sus respectivos países marcada por la más cruda dependencia intelectual» (16).

Haroldo Conti, uno de los «desaparecidos» del gobierno militar, muestra más simpatía hacia la figura en cuestión: «Francamente —dice—, sigo creyendo que no es una condición *sine qua non* estar ahora y aquí para opinar y aun participar de nuestra faena política. De hecho hay gente que estando aquí es como si viviese en el Himalaya y aun en la Luna. Los clásicos espaldistas. Son capaces de escribir sobre el Renacimiento o sus aburridos fantasmas apoyados en el mismo paredón detrás del cual revientan a sus hermanos. Julio, en cambio, y para abreviar, es un ciudadano del mundo al cual no le afectan las distancias. Podría estar y vivir en cualquier parte y seguir sintiendo a América, a su país, como yo, como cualquiera al que le duele.» Para terminar con una frase que, leída a la vista de

---

(15) «Julio Cortázar: La responsabilidad del escritor latinoamericano», en diario *La Opinión,* Buenos Aires, 8 de diciembre de 1974.

(16) *Ibídem.*

los acontecimientos ocurridos después, y en especial a Conti, sacude al lector: «Yo aprecio esto en Cortázar y se lo agradezco, y creo que es bueno que se quede allá aunque sea nada más que para eso. Porque cuando enmudezcan todas las voces, habrá todavía una, salvada por la distancia, que señale y condene, que denuncie y ayude, que movilice y congregue» (17).

Lo cierto es que, a pesar de sus innegables altibajos (¿qué escritor no los tiene?), la labor de Cortázar a lo largo de treinta años ha crecido y se ha desarrollado como una obra neta, indiscutiblemente argentina. Y hasta podría afirmarse que su evolución política corresponde —y esto es un mérito innegable— a la evolución sufrida por los intelectuales más jóvenes (los surgidos alrededor de 1960), que a veces a los tumbos han tratado de encontrar esa realidad nacional a la que sus antecesores, en su mayoría, dieron la espalda.

Tal vez el mero hecho de haber podido tomar distancia le haya permitido a Cortázar superar prejuicios que en algunos colegas generacionales residentes en la Argentina, en cambio, se acentuaron. Paralelamente su obra se hundió en las raíces del lenguaje argentino, más allá de algunos desajustes cronológicos que en su momento fueron tenazmente subrayados por la crítica, pero que no hacen al fondo. Y acentuó otra de las virtudes más profundas del carácter argentino y de su mejor literatura (una línea que atraviesa los nombres de Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal y Adolfo Bioy Casares): el humor, la ironía, el desenfado y un manejo libérrimo de la imaginación reunidos en el marco de un lenguaje preciso, minuciosamente elaborado.

Por otra parte, no puede eludirse al tratar el tema de la evolución ideológica de Cortázar el significado que en esa transformación tuvo la revolución cubana. En su famosa «Carta a Fernandez Retamar», de 1968, explica: «Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar un contacto personal con Latinoamérica, y ese contacto se ha hecho por Cuba y desde Cuba; pero la importancia que tiene para mí no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano; al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana, y más ética que intelectual.» Y continúa: «A veces me he preguntado qué hubiera sido de mi obra de haberme quedado en la Argentina; sé que hubiera seguido escribiendo porque no sirvo para otra cosa; pero, a juzgar por lo que llevaba hecho hasta el momento de marcharme de mi país, me inclino a suponer que habría seguido la concurrida vía

---

(17) *Ibídem.*

del escapismo intelectual, que era la mía hasta entonces y sigue siendo la de muchos intelectuales argentinos de mi generación y mis gustos. Si tuviera que enumerar las cosas por las que me alegro de haber salido de mi país (y quede bien claro que hablo por mí solamente, y de manera a título de parangón), creo que la principal sería el haber seguido desde Europa, con una visión desnacionalizada, la revolución cubana. Para afirmarme en esta convicción me basta, de cuando en cuando, hablar con amigos argentinos que pasan por París con la más triste ignorancia de lo que verdaderamente ocurre en Cuba; me basta hojear los periódicos que leen veinte millones de compatriotas; me basta y me sobra sentirme a cubierto de la influencia que ejerce la información norteamericana en mi país y de la que no se salvan, incluso creyéndolo sinceramente, infinidad de escritores y artistas argentinos de mi generación, que comulgan con ruedas de molino subliminales de la *United Press* y las revistas "democráticas" que marchan al compás de *Time* o de *Life.*» Y concluye con una definición que es al mismo tiempo una lúcida autocrítica: «De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad» (18).

LA LITERATURA

Cuando Cortázar llega a París harto de un medio que sentía insuficiente, la presencia de la realidad francesa cubre totalmente el panorama. No hay resquicios para que se cuele la nostalgia.

El exilio voluntario tiene de ventaja sobre el compulsivo que la posibilidad del retorno se halla siempre abierta. La separación de este modo no produce igual desgarradura. Con esa protección psicológica Cortázar, que había elegido cambiar de ciudad —y de continente— porque «Buenos Aires era una especie de castigo. Vivir allí era estar encarcelado», no duda y opta por quedarse. Los alicientes culturales parisinos en los primeros tiempos de su estadía son decisivos. El mismo habría de confesárselo años más tarde a Ernesto González Bermejo: «París fue un poco mi camino de Damasco, la gran sacudida existencial. (Creo que aquí se puede utilizar muy bien esa palabra.) Eso puede explicar por qué, de golpe me intereso en mi prójimo del que había estado bastante separado en la Argen-

(18) Cortázar, Julio: «Carta a Fernández Retamar», en revista *Primera Plana,* Buenos Aires, 7 y 14 de mayo de 1968. Recogida posteriormente en *Ultimo round,* México, 1969.

tina, un poco por razones de defensa propia, de protección de una soledad que cultivaba con fines culturales, para tener más tiempo para leer, para mis proyectos de escritor. Aquí todo esto queda barrido por una especie de presencia física del hombre como prójimo» (19).

Las palabras que pone en boca de Horacio Oliveira en *Rayuela* son la traducción literaria de su anterior juicio: «La gran ventaja de París era que sabía bastante francés (*more* Pitman) y que se podían ver los mejores cuadros, las mejores películas, la "kultur" en sus formas más preclaras» (20). Todavía no hay lugar a la nostalgia que llegará lentamente con los años en una trayectoria que también se reflejará en sus textos.

En *Cartas de mamá* cuenta sin máscaras ficticias su propia experiencia: «Argentina (Buenos Aires) era simplemente los rostros de las estampillas: San Martín, Rivadavia, pero esos nombres eran también imágenes de calles y de cosas, Rivadavia al seis mil quinientos, el caserón de Flores, mamá, el café de San Martín y Corrientes donde los esperaban a veces los amigos, donde el mazagrán tenía un leve gusto a aceite de ricino. [...] En realidad no había por qué no hablar de Buenos Aires donde vivía la familia, donde los amigos de cuando en cuando adornaban una postal con frases cariñosas. Y el fotograbado de *La Nación* con sonetos de tantas señoras entusiastas, esa sensación de ya leído, de para qué. Y de cuando en cuando alguna crisis de gabinete, algún coronel enojado, algún boxeador magnífico. [...] Había tenido suerte, la vida era sorprendentemente fácil, el trabajo pasable, el departamento bonito, las películas excelentes» (21).

A fines de 1953, en el trabajo dedicado a Carlos Gardel antes citado, Cortázar desliza: «Hasta hace unos días el único recuerdo argentino que podía traerme mi ventana sobre la rue de Gentilly era el paso de algún gorrión idéntico a los nuestros, tan alegre, tan despreocupado y haragán como los que se bañan en nuestras fuentes o bullen en el polvo de las plazas. Ahora unos amigos me han dejado una victrola y unos discos de Gardel» (22).

Dos años más tarde, una vez asimilado, sedimentado, el primer impacto, escribirá en su poema *La patria:*

Te quiero, país tirado más abajo del mar, pez panza arriba
pobre sombra de país, lleno de vientos,

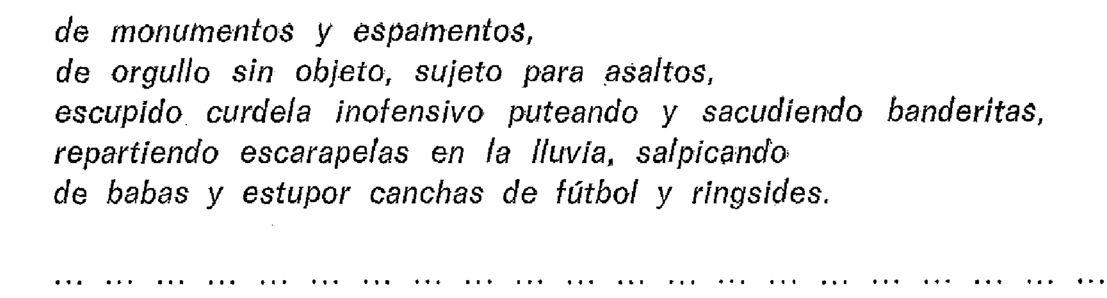
---

(19) González Bermejo, Ernesto: *Ob. cit.*, p. 14.

(20) Cortázar, Julio: *Rayuela*, Buenos Aires, 1963, p. 37.

(21) Cortázar, Julio: *Los relatos (3). Pasajes*, ed. cit., p. 222.

(22) Cortázar, Julio: «Gardel», en revista *Sur*, núm. 223, julio-agosto 1953, reproducido en *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1968.



de monumentos y espamentos,
de orgullo sin objeto, sujeto para asaltos,
escupido curdela inofensivo puteando y sacudiendo banderitas,
repartiendo escarapelas en la lluvia, salpicando
de babas y estupor canchas de fútbol y ringsides.

... ...

Te quiero, país tirado a la vereda, caja de fósforos vacía,
te quiero, tacho de basura que se lleva sobre una cureña
envuelto en la bandera que nos legó Belgrano,
mientras las viejas lloran en el velorio, y anda el mate
con su verde consuelo, lotería del pobre,
y en cada piso hay alguien que nació haciendo discursos
para algún otro que nació para escucharlos y pelarse las manos.

... ...

Te quiero, país desnudo que sueña con un smoking,
vicecampeón del mundo en cualquier cosa, en lo que salga.

... ...

Tan triste en lo más hondo del grito, tan golpeado,
en lo mejor de la garufa, tan garifo a la hora de la autopsia.
Pero te quiero, país de barro, y otros te quieren, y algo
saldrá de este sentir. Hoy es distancia, fuga,
no te metás, que vachaché, dale que va, paciencia.
La tierra entre los dedos, la basura en los ojos,
ser argentino es estar triste,
ser argentino es estar lejos (23).

Porque el tiempo hace estragos y la nostalgia crece como un gas que se expandiera por todos los rincones. Al principio son pequeñas cosas, objetos sin importancia, recortes, cartas, periódicos, los que mantienen el hilo entre las dos ciudades. Sin embargo, la memoria hace sus jugarretas: comienzan a olvidarse los detalles, antiguos hábitos han pasado al recuerdo y tienden a borrarse al principio minucias, después se esfuman parcelas completas de lo que fue la realidad. Entonces, cuando el deslumbramiento se transforma en costumbre, la nostalgia se instala a sus anchas, golpea sin permiso a todas horas y los mecanismos de la memoria buscan su protección contra el olvido que amenaza cubrir hasta los más ínfimos recuerdos.

Cortázar trata entonces de recuperar detalles de la realidad lejana y se aferra a las cosas rescatando nombres, marcas, precisiones

---

(23) Cortázar, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, 1968.

fotográficas. Cada objeto nombrado será una derrota del olvido. Y así la cerveza es una «Quilmes Cristal»; se le hace imprescindible mencionar al diario *Crítica,* evocar las cenas de camaradería en el impersonal restaurante «Loprete» o mencionar que «Las sillas del London eran particularmente incómodas, pretendían sostener el cuerpo en una vertical implacable» (24).

Parece factible que Cortázar recuerde la lectura de revistas como *El Hogar, El Gráfico, Maribel* o *La Cancha* simplemente porque le sirven a manera de código para los lectores argentinos, como típicas de distintos estratos sociales, pero el resto de las especificaciones que salpica *Los premios,* por ejemplo, tienen relación con su personal batalla de exiliado que se niega a olvidar. Cortázar nunca ha necesitado de trucos para crear el necesario color local de un relato por ello este recurso parece más cerca de la psicología que de la literatura. A manera de simple —e incompleta— enumeración pueden destacarse: «jabón Palmolive», «galletitas Terrabusi», «el «noticioso de Radio El Mundo», «dulce de leche La Martona», «zapatillas Pirelli», «chocolate Dolca», «yerba Salus», «bazar Dos Mundos», los humorísticos dibujos que con el título de *Grafodramas* Luis J. Medrano publicaba diariamente en las páginas de *La Nación,* «el Toddy de la tarde», los cigarrillos «Particulares Livianos», «las pastillas Valda», etcétera.

Nombrar a veces equivale a exorcisar y quizá por ello el tema del viaje se transforma en una constante a la que vale la pena pasar revista aunque sea de una forma somera, en la medida en que brinda pistas o confirma la importancia que el problema adquiere en Cortázar.

Los premios es una ejemplificación de viaje que no responde a cánones habituales. Los viajeros son reunidos por el azar de la lotería y el premio es un crucero en barco, sin destino preestablecido en las bases del concurso. A poco de zarpar, el heterogéneo grupo advierte que existen zonas del buque vedadas al pasaje y que la tripulación que lo conduce lo hace desde un sitio casi secreto, inaccesible. La metáfora del tránsito humano, o del concreto viaje intelectual, incluso el del mismo Cortázar, parece transparente.

El pasaje no es tenido en cuenta durante la breve navegación y ni siquiera ha sido informado del itinerario. Cuando determinadas circunstancias inducen a parte de los viajeros a afrontar la decisión de enfrentarse con la tripulación, el intelectual del grupo (profesor

---

(24) Cortázar, Julio: *Los premios,* Madrid, 1976, p. 27.

secundario como lo fue Cortázar) es muerto, e inmediatamente las autoridades (abstractas, malignas, inaccesibles) deciden suspender el crucero. Cuando algunos pasajeros retornan al punto de partida tal vez estén interiormente transformados por el viaje, pero en la práctica se encuentran en el mismo sitio y deberán afrontar los mismos problemas, en algunos casos agudizados, que enfrentaban antes de haber zarpado.

En *Rayuela* Horacio Oliveira, que ya ha hecho su experiencia en París y ha sido expulsado de Francia, retorna en busca de La Maga. Pero París-Buenos Aires ya han perdido su cualidad de arraigo y son intercambiables: «En París todo lo era Buenos Aires y viceversa; en lo más ahincado del amor padecía y acataba la pérdida y el olvido» (25). De regreso «se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido» (26). El viaje deteriora la raíz, así como en el cuento *Los venenos* el gas tóxico quema las raíces de los jazmines marchitándolos, matándolos.

El viaje no adecuado a los cánones, el viaje transgresor (Cortázar-Oliveira) impide el asentamiento total. Se escribe en París un discurso argentino y para argentinos, ¿cuál de los dos es el sitio definitivo, ¿Buenos Aires?, ¿París?. «Acabaron por darse cuenta de que tenía razón, que Oliveira no podía reconciliarse hipócritamente con Buenos Aires y que ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa. Sólo las cosas simples y un poco viejas lo hacían sonreír: el mate, los discos de De Caro, a veces el puerto por la tarde» (27). En todo caso era un extranjero, iba a serlo para siempre. Su visión de la realidad nunca más sería ingenua. «A Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest porque en realidad no había vuelto, sino lo habían traído» (28).

En 1964 confesaba Cortázar en una entrevista que todo regreso a Buenos Aires tuvo para él una calidad de pesadilla «en la que nos sentimos atraídos y rechazados al mismo tiempo, en la que quisiéramos alcanzar un rostro o un recuerdo y se nos resuelve en otra cosa, en una inevitable diferencia, en una distancia como de humo. [...] Prefiero caminar solo por los barrios de Buenos Aires, donde nadie me conoce; detenerme en los barcitos para tomar un café y oír hablar a la gente, recomponer mi idioma, respirarlo de nuevo.» Explicaba que en su antigua ciudad se sentía «como un fantasma

---

(25) Cortázar, Julio: *Rayuela*, ed. cit., p. 32.
(26) Cortázar, Julio: *Idem*, p. 268.
(27) Cortázar, Julio: *Ibídem*, p. 268.
(28) Cortázar, Julio: *Ibídem*, p. 269.

entre los vivos, lo que es horrible; o como un vivo entre los fantasmas, lo que es todavía peor» (29).

En un nuevo retorno, seis años más tarde, agregó: «Todo el mundo me decía que Buenos Aires estaba cambiado. Pero por lo poco que he andado por la calle no veo la ciudad nada cambiada: me siento como si mañana tuviera que ir a dar examen en el Mariano Acosta, igual que cuando era estudiante. Es exactamente igual, no han pasado treinta años. A lo mejor es porque mi sentimiento del tiempo es un tanto anormal; yo vivo en un tiempo que es evidentemente distinto» (30).

Es un tiempo detenido en el recuerdo, un tiempo estático que se resiste a descubrir la realidad, que no puede hacerlo. La distancia impide convivir con el movimiento y los hechos quedan fijos en el pasado, al momento de la partida. Tan lejanos como un sueño, diría Borges. Cualquier transformación real carece para el viajero de historia personal, de participación. El tiempo transcurre en una dimensión semejante a la muerte: la gente a la distancia no envejece, el paisaje no cambia.

Se puede abundar en ejemplos extraídos de otras partes de la obra cortaziana, los cuentos por ejemplo. Sin pretender agotar las referencias, y al solo efecto de señalar esta constante que no parece casual, es posible entresacar varios textos. En *La autopista del sur,* el hecho aparentemente cotidiano de un embotellamiento, otorga a la travesía un carácter de anormalidad. La gente acepta el comenzar a vivir en la autopista, es decir a mitad de camino. Ni en el sitio donde se originó el viaje, ni en el punto de llegada. («Era tan poco lo que podía hacerse que las horas acababan por superponerse, por ser siempre la misma en el recuerdo») (31).

El deslumbramiento por un sitio aparentemente idílico al que el personaje (un comisario de abordo que hace el vuelo Roma-Teherán) se obstina en llegar porque supone que ése es su verdadero lugar en la tierra, es el tema de *La isla a mediodía.* Cada viaje (¿cada lectura?) representa un nuevo sacudimiento, un nuevo impulso a esa necesidad de conocer su personal tierra prometida: Horos, una pequeña isla del Egeo. («Era visible unos pocos minutos, pero el aire estaba siempre tan limpio y el mar la recortaba con una crueldad tan minuciosa que los más pequeños detalles se iban ajustando implacables al recuerdo del pasaje anterior») (32). El personaje sólo

(29) Martínez, Tomás Eloy: *Ob.. cit.*
(30) Urondo, Francisco: *Ob. cit.*
(31) Cortázar, Julio: *Los relatos (2). Juegos,* Madrid, 1976, p. 168.
(32) Cortázar, Julio: *Los relatos (3). Pasajes,* ed. cit., p. 142.

llega a esas playas (imaginadas hasta en sus más mínimos detalles) cuando un accidente estrella su avión en el mar días antes de poder desembarcar de verdad en la isla durante sus vacaciones. El esfuerzo de nadar pese a la herida que lo desangra es inútil: morirá al llegar.

El protagonista de *El viaje*, al que le han aconsejado tomarse un descanso, olvida el nombre del lugar a donde se dirige, lo cual, de alguna forma, es asumir otra vez que los destinos pueden ser intercambiables, que las metas concretas pueden malograrse por simples, imprevisibles, fallos humanos. El deterioro de la memoria en este caso. El personaje sólo podrá arribar a su objetivo siempre y cuando derrote al olvido. La lucha entre recuerdo y olvido es la batalla del propio exilio y el arma del hombre a causa de su fragilidad está expuesta a todo tipo de agresiones (33).

En *La salud de los enfermos* un muerto sigue viviendo ficticiamente mediante cartas fraguadas por miembros de su familia, quienes crean el fraude para evitar que la madre enferma se entere del accidente.

La trama ha sido tan cuidadosamente fabricada que al morir la madre, la responsable de redactar las supuestas cartas del muerto llega a pensar cómo hará para darle la mala noticia a su hermano, enterrado un año atrás. ¿Los textos de quienes están lejos es como si provinieran de un muerto? ¿Para los que se han quedado, el viajero asume características de muerto? ¿El tiempo cristaliza el instante de la partida y otorga al propio viajero la óptica del pasado, que es la de la muerte? Al menos son peligrosos enigmas. Preocupaciones de escritor exiliado.

Un juego-viaje sin escapatoria es el que organiza el personaje de *Manuscrito hallado en un bolsillo*. Ha elucubrado un psicótico sistema de encuentros y desencuentros en el «árbol mondrianesco» del metro de París, donde los trenes subterráneos multiplican las posibilidades de combinaciones, con lo cual los caminos se bifurcan una y otra vez reduciendo estadísticamente las posibilidades de un encuentro fortuito que es el objetivo del juego. Los túneles también pueden ser los del infierno y la escasa factibilidad estadística de arribar a la meta sin quebrantar las reglas lleva al suicidio. Aceptar las normas de «esa máquina montada por toda una vida a contrapelo de sí misma, de la ciudad y sus consignas» no tiene otra salida que la locura y la muerte. Haber inventado el juego no evita los peligros. Sólo participar ya implica un riesgo (34).

(33) Cortázar, Julio: *Los relatos (1). Ritos*, Madrid, 1976, p. 99.
(34) Cortázar, Julio: *Idem*, p. 253.

Otro juego-viaje con final suicida es el de *Vientos alisios.* Un matrimonio aburrido por la monotonía de veinte años de vida en común decide poner en práctica una nueva forma de vacaciones: «Divertirse desde el absurdo total de partir en diferentes aviones y llegar como desconocidos al hotel, dejar que el azar los presentara en el comedor o en la playa al cabo de uno o dos días, mezclarse con las nuevas relaciones del veraneo, tratarse cortésmente, aludir a profesiones y familias en la rueda de los cócteles entre tantas otras profesiones y otras vidas que buscarían como ellos el leve contacto de las vacaciones» (35). Finalmente, el juego no será más que una tregua que cumplirá el mismo rol de la última voluntad de un condenado. El retorno implica la muerte.

En *El otro cielo* (36) un hombre ubicuo (como el propio Cortázar) vive al mismo tiempo en Buenos Aires y en París. Pero la dualidad temporal no es suficiente: su tiempo argentino es de principios de la década del cuarenta; su tiempo francés es cercano a 1870. El personaje le bastará recorrer el Pasaje Güemes para encontrarse en la zona de las galerías de París. Esta capacidad le permite vivir en dos ciudades y en dos tiempos. Contrariamente, en la realidad Cortázar sigue escribiendo sobre una Argentina que es pasado, desde una Francia concreta y actual. Como el Pasaje Güemes, la escritura le permite estar en dos sitios a la vez.

El personaje se queda finalmente en Buenos Aires cuando comprende que el tránsito a París carece de sentido, que ya no habrá regreso. Cortázar en cambio, desde la realidad, permanecerá físicamente en París. El personaje sabe que el retorno es imposible. Cortázar también.

En *La vuelta al día* anota: «El cronopio viajero visitará el país y un día, cuando regrese al suyo, escribirá las memorias de su viaje en papelitos de diferentes colores y las distribuirá en las esquinas de su casa para que todos puedan leerlas» (37). La frase encierra una metáfora y una expectativa. Pero para que se cumpla no hay necesidad de que el viajero vuelva. Su domicilio real puede estar en cualquier parte. El mérito de Cortázar consiste en haber logrado que esas «memorias de viaje» que a su modo viene escribiendo desde hace treinta años, traduzcan una forma esencial de ser argentino.

«Ser argentino es estar lejos» exageró alguna vez. Por supuesto. estar lejos no es la única manera de ser argentino. El Cortázar de hoy puede entenderlo como no lo comprendía el que en 1951 dejó

---

(35) Cortázar, Julio: *Alguien que anda por ahí*, Barcelona, 1979, p. 24.
(36) Cortázar, Julio: *Los relatos (3). Pasajes*, ed. cit., p. 147.
(37) Cortázar, Julio: *La vuelta al día en ochenta mundos*, ed. cit.

Buenos Aires. Lo cierto es que estar lejos permite —al menos a él le ha permitido— despojarse de prejuicios y mirar con «esos ojos mejores para ver la patria» que reclamaba Leopoldo Lugones a los argentinos actitud que un letrista, a su modo, condensó en un tango famoso:

Buenos Aires como a una querida
Si estás lejos mejor hay que amarte (38).

No cabe duda.

HORACIO SALAS

López de Hoyos, 462, 2.° B
MADRID-33

(38) Versos del tango *Buenos Aires,* de Manuel Romero, con música de Manuel Jovés.

JULIO CORTAZAR FRENTE A BORGES Y EL GRUPO DE LA REVISTA «SUR»

Más de una vez he visto mencionar las supuestas relaciones de Cortázar con Jorge Luis Borges. En general, se trataba de juicios valorativos, formulados a partir de una lectura global de ambos autores, sin precisar sus posibles vínculos en el tiempo. Cuando me interesé por la cuestión, comprendí que esclarecerla exigía enfrentarse con un espectro mucho más amplio que dos escritores aislados. Borges no podía ser considerado aparte de todo su entorno y en él adquiría especial relieve la revista *Sur*. Revista-libro, fundada y dirigida desde 1931 por Victoria Ocampo con la ayuda de Eduardo Mallea y algunos otros amigos. Su primer número, unas doscientas páginas sobriamente presentadas, muestran ya el predominio de colaboradores y de temas europeos. En la *Carta a Waldo Frank*, que encabeza ese primer número, puntualiza doña Victoria que

> América es un país por descubrir y nada nos incita más al descubrimiento, nada nos pone más seguramente en el rastro de nuestra verdad como la presencia, el interés y la curiosidad, las reacciones de nuestros amigos de Europa (1).

Pero a partir de esa certidumbre era imprescindible evaluar bien qué tipo de literatura europea le interesó a la revista y cómo la difundió, con qué intensidad y desde qué perspectiva. Lo que sigue no aspira a agotar, ni mucho menos, esos problemas enunciados; pero sí a ofrecer un planteo y una cierta introducción a los mismos. A efectos de que mi enfoque no se diluya, me autolimitaré a emplear textos y referencias que se ubiquen, casi exclusivamente, entre la aparición de *Sur* y la de *Bestiario* (1951), a lo largo de dos décadas.

Cuando Cortázar se acerca a *Sur*, hacía ya diez años que había iniciado su actividad literaria con la publicación de un libro de poemas, *Presencia* (2), tras el seudónimo de Julio Denis, y con algunos

---

(1) Ocampo, Victoria: *Carta a Waldo Frank*. *Sur*, núm. 1, verano de 1931, pp. 7-18.

(2) Denis, Julio: *Presencia*. Buenos Aires, El Bibliófilo, 1938. Incluye, en cinco partes (*Imágenes, Retratos, Sonetos a la presencia, Músicas, Sonetos a mí mismo*), 43 sonetos.

trabajos críticos (por ejemplo, uno sobre Rimbaud en la revista *Huella*, de 1941). Ellos lo muestran estrechamente vinculado con lo que se conoce en las letras argentinas como «generación del 40» (3), un movimiento poético en el que participaron, entre otros, Vicente Barbieri, Daniel Devoto, Eduardo Jonquières, Miguel A. Gómez, Basilio Uribe, Rodolfo Wilcock, etc. De filiación neorromántica, reconocía entre sus paradigmas a figuras no fáciles de amoldar en una tendencia común: Rainer Maria Rilke, Lubicz Milosz, Federico García Lorca, Pablo Neruda... En la mencionada *Huella* y en *Canto* (4), dos de sus órganos expresivos, colaboró Julio F. (Francisco) Cortázar, como entonces firmaba. Sus estudios de letras, en el Instituto del Profesorado «Mariano Acosta», lo habían acercado, bajo la guía del profesor Arturo Marasso, un «poeta puro» de los años 20, a los clásicos grecolatinos. Y su dominio del francés le permitía leer en su idioma original a los fundadores de la poesía europea contemporánea: Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Con tal bagaje se marchó luego a enseñar literatura francesa en la Universidad Nacional de Cuyo. En la *Revista de Estudios Clásicos* (5), de dicha Universidad, publicó, en 1946, un extenso artículo que era resultado de un seminario: *La urna griega en la poesía de John Keats*, dedicado a su maestro Arturo Marasso. Creo que *Presencia* y este trabajo son lo más importante de esa primera década productiva y por eso me detengo un poco en ambos.

Presencia es un libro de sonetos emparentado con la poesía pura y al que se puede filiar por algunos epígrafes donde se habla de «un color mallarmé» o de «los días baudelerianos»; por las citas de Rossetti, Cocteau, Góngora y Marasso. Domina en ellos el motivo de la música (dos poemas llevan ese título; otros se titulan *Jazz*, *La presencia en la música*, y *Músicas* es una de las cinco partes que componen la obra), como imposible anhelo de elevarse por encima del peso terrenal de las palabras. A la exaltación del canto, tal como aparece en *Voces*, se suman otros motivos inequívocos: el diálogo con el Enigma, las ansias de iluminación y lucidez («luz, sólo luz, la luz incandescente»), el deseo de conjurar toda fisura, todo signo de crisis que empañe la armonía *(Línea perdida)*, la búsqueda del centro

---

(3) Sobre esa «generación» poética pueden consultarse, entre otros trabajos: *El 40; 25 poetas y bibliografía de una generación* (Buenos Aires, Grupo Editor Argentino, 1963), de Teresita Frugoni de Fritzsche y Natalio Kisnerman, y *El 40* (Buenos Aires, Editores Dos, 1969), que contiene artículos de Carlos R. Giordano y Eduardo Romano, así como una bibliografía de Jorge H. Becco. La antología más representativa es *Poesía argentina (1940-1949)*. Buenos Aires, El Ciervo en el Arroyo, 1949, de David Martínez.

(4) Revistas de exigua duración: *Canto*, dirigida por Miguel A. Gómez, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro, editó dos números en 1940; *Huella*, cuyo director fue José María Castiñeira de Dios, editó dos números en 1941.

(5) Cortázar, Julio F.: *La urna griega en la poesía de John Keats*. *Revista de Estudios Clásicos*, Universidad Nacional de Cuyo, 1946, tomo II, pp. 49-91.

inconmovible *(Flecha)*, la devoción por la Belleza (así, con mayúscula, se la menciona en *Sonetos a mí mismo*, III y VI). Son los caminos hacia una transustanciación con la naturaleza, muy rilkeana, a que se alude en los últimos tercetos de *En el tren:*

> *quisiera ser la nada, ser un perro,*
> *ser la langosta hartándose de cielos,*
> *y el silbato quemando ruiseñores* (6).

Y de *Presencia en el paisaje:*

> *Ausente de mis manos, transmutado*
> *en la belleza de oros y de rojos*
> *y en la gracia sutil de los paisajes* (7).

Propia del artepurismo esteticista es asimismo la complacencia en la homofonía, en las atracciones terminológicas por meros ecos fónicos, según se aprecia en estos ejemplos, seleccionados entre muchos: «Y el lago ya no es lago, sino halago»; «de perro loco, y toco cuando muerdo»; «Velos de amianto, espanto, ciegos cielos»; «Bebido el vino, el lino, comprendido», etc. Las construcciones elípticas y el hipérbaton acaban de configurar la imagen de esta poesía, en la cual no hay resquicios para lo coloquial e incluso el humor asoma apenas una vez *(Versos a la luna)*, y a propósito de un tema ya desacralizado muchos años antes por el Lugones de *Lunario sentimental* (1909), el Lugones que acaba de leer a Jules Lafforgue.

En cuanto al ensayo sobre Keats, se abre con una consideración sobre los caminos habituales que siguió la inteligencia occidental para retrotraerse a sus fuentes nutricias grecolatinas, en busca de «valores no siempre preservados a lo largo de la evolución histórica europea». Una vía fue la de clásicos (en especial franceses del siglo XVII) y neoclásicos (ingleses y alemanes del siglo XVIII), quienes, confiados en la razón cartesiana, fueron a ellos en busca de normas y reglas áureas. Cortázar los descalifica así:

> La inconsistencia del clasicismo (piénsese, por ejemplo, en la poesía inglesa bajo la dictadura de Alexander Pope) procede de que *imita* una supuesta *técnica artística* fundada en módulos, paradigmas donantes de eternidad, *Ars poetica* general y constante. Pero tales módulos habían sido postulados por abstracción de va-

(6) Denis, Julio: *Op. cit.*, p. 30.
(7) *Id.*, p. 50.

lores estéticos, y su innegable importancia estructural y articulante en el arte y las letras clásicas fue exagerada por la línea Boileau-Pope-Lessing, al punto de que parece creerse que fueran *factores genéticos* de lo clásico y no *constantes axiológicas y estéticas,* ínsitas en la obra por una necesidad espiritual propia del espíritu clásico (8).

Si esos siglos tuvieron un interés «preferentemente técnico e instrumental» por el legado antiguo, salvo algunas excepciones (Racine, Hölderlin, Novalis, Chenier), correspondió a la otra vía, la romántica, conseguir «la identificación intuitiva —aprehensión personal de carácter poético, incomunicable en otra forma que mediante un recrear *análogo*—», pese a algunas desviaciones o errores, los de quienes efectuaron «una indebida sentimentalización del tema clásico».

De cualquier manera, esa nueva forma de penetración de aquel acervo cultural fue posible gracias al *sacrificio* erudito de los siglos precedentes, conservado y legado por una sólida tradición universitaria. Sobre ella fundamentan Shelley y Keats, en Inglaterra, otra lectura de lo helénico, desprendido ya del hieratismo latino, cuyos ideales habían culminado, en cierto modo, con la Revolución francesa. Ese nuevo modo es el que se proyecta más tarde a nuestro propio siglo, como Cortázar parece haber descubierto en un artículo de Marguerite Yourcenar (9), y por eso dice:

> Para Shelley —como para nuestro llorado Valéry—, la mitología era ese *cómodo sistema de referencias mentales* al que puede acudirse con la ventaja de prescindir de explicación al lector medianamente cultivado, cuyas personificaciones se despojan de contingencia temporal para conservar sólo sus motivaciones primarias a modo de transparente símbolo (10).

El resto del trabajo aporta un erudito y pormenorizado análisis de *On a Grecian Urn (A una urna griega),* que él mismo traduce. De allí extraigo tres pasajes, porque implican concepciones estéticas presentes ya en el joven Cortázar que se proyectarán hacia su obra futura. En uno afirma que el poeta «carece de identidad», que «continuamente está yendo hacia —y llenando— algún otro cuerpo»; lo cual confirma cierta aspiración de impersonalidad muy frecuente en Rilke y ya advertida en algunas composiciones de *Presencia.* En otro destaca cuánto ansían los poetas «lograr el milagro poético de un *instante eterno*», y eso los lleva a recuperar motivos tradicionales (vasos y urnas, por ejemplo). El tercero alude a los «órdenes nega-

---

(8) Cortázar, Julio F.: *Op. cit.,* p. 47.
(9) Yourcenar, Marguerite: *Mythologie,* en *Lettres françaises.* Buenos Aires, núm. 11, 1944.
(10) Cortázar, Julio F.: *Op. cit.,* p. 58.

tivos» que transmitiera Mallarmé a la poesía contemporánea cuando, en *Sainte,* denominaba al artista un «musicienne du silence», en tanto perseguidor de lo absoluto. ¿No están prefigurados ahí rasgos de algunos cuentos futuros, como *Lejana, La noche boca arriba* y *El perseguidor?*

Concluyo de lo anterior que, antes de vincularse con *Sur,* Cortázar adhería a un esteticismo de raíz romántica y culminación simbolista que practicaba en sus sonetos o le motivaba versados estudios, desde una perspectiva totalmente ajena a su inserción nacional y americana en la cultura. Hablaba de él mismo como de un integrante más de la civilización «universal» (europea), según se ve bien en ese «nuestro llorado Valéry» de la cita anterior, y estaba preparado para recoger y reelaborar, como propio, el repertorio figurativo de la mitología antigua. ¿Qué podía hallar entonces Cortázar en *Sur*? Pienso que, fundamentalmente, una afinidad en cuanto a los autores europeos que le interesaban, los cuales eran traducidos (lo menos importante para él, pues leía sin dificultades por lo menos francés e inglés), comentados y convocados habitualmente por dicha publicación, como ya dije.

1. ANTROPOLOGIA Y LITERATURA EN EUROPA

Para precisar con mayor exactitud cuáles eran esos autores difundidos por *Sur,* es preciso ver antes qué ocurría en las letras europeas en el momento de aparecer la revista. Sintetizando, diría que desde fines del siglo XIX hasta ese momento predominaba en ellas una reacción contra el positivismo y sus parientes literarios, es decir, todas las variantes de realismo y naturalismo todavía imperantes, se llamaran Paul Bourget o François Curel. La reacción había adoptado agresivas actitudes respecto de la fe en la razón positiva, los principios lógicos, los valores instituidos, el asociacionismo psicológico, las artes representativas, etc. Junto con ellas toda una civilización —la burguesa del siglo XIX— entraba en crisis, una crisis agudizada por la primera conflagración mundial y sus secuelas. René Marill-Albérès ha trazado, sobre todo en la primera parte de *L'aventure intellectuelle du XXe siècle* (1950), un informado panorama de la misma, que el siguiente párrafo resume en gran parte:

> De cette déception, la conséquence fut un départ général vers les valeurs singulières et irrationnelles, vers les désirs, les ferveurs, les instincts, les sentiments, les fidéismes. Mais ceux qui fuyaient vers un siècle d'aventures irraisonnés, héroïques, sataniques ou absurdes, assaient de vivre dans l'ombre d'un grand espoir

collectif et définissaient déjà leur époque comme une mêlée confuse privée de centre et de points de repère.

Aussi un anti-intellectualisme domine-t-il le siècle, d'abord violente réaction de dépit dont profitèrent certaines formes de croyance religieuse, avec Péguy, Chesterton, Unamuno et d'autre part certains traditionalismes à la Barrès, ensuite exaltation à l'esthétisme qui ne se sauve que par la finesse du sceptisme d'Anatole France ou d'Aldous Huxley, avec Gide, Valéry, Stefan George, enfin invitation à l'aventure qui cherche au hasard de la violence et de l'action les valeurs fondamentales que l'esprit ne garantit plus: tragique aventure politique de certains nations, efforts surréalistes pour atteindre le réel sans passer par la pensée, confiance en la valeur de l'action, seule éducatrice de l'homme, chez un Psichari, un Saint-Exupéry, un T. E. Lawrence ou un Malraux (11).

Me detengo en el comienzo de la cita, en esa vuelta a lo instintivo e irracional, sobre lo cual tuvo decisiva importancia un cierto desarrollo de la antropología social, según la denomina Evans-Pritchar (12), y cuyo punto de arranque fue, sin duda, *The Golden Bough.* Su autor, George Frazer, era investigador en el Trinity College, de la Universidad de Cambridge, desde 1873. En 1888 redactó los artículos *Taboo* y *Totemism* para la *Encyclopaedia Britannica,* y dos años después apareció la primera versión de su obra fundamental, en dos volúmenes, que amplió a tres en 1900 y a doce entre 1911-1915. Evolucionista, pensaba el autor que la humanidad, poseedora de un mecanismo cerebral común a todas las razas, había pasado por tres estadios sucesivos: el de la magia, el religioso y el científico. Su descripción de la magia a partir de dos formas, la homeopática (por semejanza) y la concomitante (por contacto), presentaba llamativas semejanzas con las líneas metafórica y metonímica, respectivamente, del lenguaje literario, y tal vez por eso atrajo tanto a los escritores. Pero la mayor novedad de Frazer era sostener que el fondo mágico-mítico de toda

---

(11) «La consecuencia de esta decepción fue una partida general hacia los valores singulares e irracionales, hacia los deseos, los fervores, los instintos, los sentimientos, los fideísmos. Pero los que huían hacia un siglo de aventuras irrazonadas, heroicas, satánicas o absurdas dejaban de vivir a la sombra de una gran esperanza colectiva y definían ya su época como una mezcla confusa, privada de centro y de puntos de referencia.

Por eso domina el siglo un *antiintelectualismo,* ante todo violenta reacción de despecho de las que aprovecharon algunas formas de *creencia religiosa* con Péguy, Chesterton, Unamuno, y por otra parte ciertos *tradicionalismos* a lo Barrès; luego, con Gide, Valéry, Stefan George, una exaltación del *estatismo* que sólo se salva por la finura del escepticismo de Anatole France o de Aldous Huxley, y, por fin, una invitación a la aventura que busca el azar de la violencia y de la acción los valores fundamentales que el espíritu ya no garantiza: trágica aventura política de ciertas naciones, esfuerzos *surrealistas* para alcanzar lo real sin pasar por el pensamiento, confianza en el valor de la acción, única educadora del hombre según un Paichari, un Saint-Exupéry, un T. E. Lawrence o un Malraux.» Marill-Albérès, René: *L'aventure intelectuelle du XXe siècle. Panorama des littératures européennes. 1900-1959.* París, Albin Michel, 1959, p. 17.

(12) Evans-Pritchard, E. E.: *Social Anthropology.* Cohen & Est. London, 1950.

civilización no era privativo de la occidental, que podía rastreárselo en todos los continentes conocidos. Su influencia, unida a la de Karl Jung, con su teoría del inconsciente colectivo y de los arquetipos psicológicos, fue notoria sobre un grupo de universitarios ingleses, conocido como los «helenistas de Cambridge»: Jane Harrison, Gilbert Murrey, Jessie Weston, etc. Ellos buscaron develar el substrato ritual, en especial de la tragedia griega, y con ello el carácter sagrado —sea por voluntaria elección o por presión de la memoria racial— implícito en toda la literatura. Críticos posteriores aplicaron esos criterios a una revisión minuciosa de diferentes textos, leídos como actualizaciones inconscientes, claro está, de figuras, lugares o situaciones arcaicos. Es el caso de Maud Bodkin (*Archetypical patterns in poetry*, 1934) o Northorp Frye (*Fearful Summetry: A study of Blake*, 1947, y *Anatomy of criticism*, 1957).

Un sociólogo formado en Comte y en Spencer fue el encargado de aclimatar en Francia esa corriente de la antropología social: Emile Durkheim. Famoso por *Les règles de la méthode sociologique* (1895), indagó en *Les formes élémentaires de la vie réligieuse* (1912) las fronteras de lo sagrado y lo profano:

> La division du monde en deux domaines comprenant l'un tout ce qui est sacré, l'autre tout ce qui est profane, tel est le trait distinctif de la pensée religieuse; les croyances, les mythes, les gnomes, les légendes sont ou des représentations ou des systèmes de représentations qui expriment la nature des choses sacrés, les vertus et les pouvoirs qui leur sont attribués, leur histoire, leurs rapports les unes avec les autres et avec les choses profanes. Mais, par choses sacrés, il ne faut pas entendre simplement ces êtres personnels que l'on appelle des dieux ou des esprits; un rocher, un arbre, une source, un caillou, une pièce de bois, une maison, en un mot une chose quelconque, peut être sacré (13).

Entre ambos dominios existe un «vide logique» que Durkheim no ensanchó, pero sí uno de sus discípulos, Lucien Lévy-Bruhl, en *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* (1910). Cuestiona allí el animismo de Tylor, Frazer y Lang porque, al no establecer diferencias cualitativas entre el pensamiento salvaje y el civilizado, permitía

---

(13) «La división del mundo en dos dominios, uno que comprende todo lo que es sagrado y el otro todo lo profano, tal es el rasgo distintivo del pensamiento religioso; las creencias, los mitos, los gnomos, las leyendas, son representaciones o sistemas de representaciones que expresan la naturaleza de las cosas sagradas, las virtudes y los poderes que se les atribuyen, su historia, las relaciones de unas con otras y con las cosas profanas. Pero por cosas sagradas no hay que entender simplemente esos seres personales que uno llama dioses o espíritus; un peñasco, un árbol, una fuente, un guijarro, un trozo de madera, una casa, en una palabrfa, cualquier cosa puede ser sagrada.» Durkheim, Emile: *Les formes elémentaires de la vie religieuse*. París, Presses Universitaires de France, pp. 50-51.

establecer entre ambos una falsa continuidad evolucionista. Por el contrario, Lévy-Bruhl habla de una mentalidad prelógica (indiferente al principio aristotélico de contradicción) y de otra lógica (sometida a él). Deduce la primera de los relatos hechos por marinos, viajeros, naturalistas y misioneros europeos, es decir, sin la menor experiencia directa. Tal criterio disminuye la validez etnográfica de su pensamiento, el cual propició un justificativo a la «inferioridad» de quienes no pertenecen a la civilización mediterránea, con su filosofía racionalista y su ciencia positiva, brindando una excelente coartada a los países imperialistas que tenían que reprimir las rebeliones del tercer mundo. Posteriormente, Lévy-Bruhl disminuyó ese corte drástico al señalar que en las sociedades civilizadas quedan supervivencias del pensamiento arcaico, ya sea en ciertos individuos (profetas, videntes, locos), ya sea en las supersticiones y otros aspectos del folklore (14). Pero, lo que me importa más, en el anhelo de un pleno encuentro con los otros y con el mundo que es incapaz de brindarnos la ciencia:

> Cette expérience d'une possession intime et complète de l'objet, possession plus profonde que toutes celles dont l'activité intellectuelle peut être l'origine, fuit sans doute le ressort principal des doctrines dites anti-intellectualistes. Ces doctrines reparaissent périodiquement, et à chaque réapparition elles retrouvent faveur. Car elles promettent ce qui ni la science positive pure ni les autres doctrines philosophiques peuvent se flatter d'atteindre: le contac intime et inmédiat avec l'être, par l'intuition, par la compénétration, par la communion réciproque du sujet et de l'objet, par la pleine participation, en un mot, que Plotin à décrit sous le nom d'extase. Elles montrent que la connaisance soumise aux formes logiques est impuissante à surmonter la dualité, qu'elle n'est pas une possession véritable, qu'elle demeure à la surface éxterieur des choses (15).

Había, pues, en Lévy-Bruhl una justificación, promulgada desde el campo de las ciencias sociales, del anti-intelectualismo. Lo que había entrado en crisis era entonces *un tipo de razón* y no *la razón*, como

---

(14) En sus libros posteriores, *La mentalité primitive* (1922) y *L'âme primitive* (1927), Lévy-Bruhl fue olvidando esa noción de prelogismo, a la cual recusó más directamente en sus póstumos *Carnets* (949).

(15) «Esta experiencia de una posesión íntima y completa del objeto, posesión más profunda que todas las que pueden tener por origen la actividad intelectual, constituye, sin duda, el argumento principal de las doctrinas antiintelectualistas. Estas doctrinas reaparecen periódicamente y a cada reaparición encuentran adictos porque prometen lo que ni la ciencia positiva pura ni las otras doctrinas filosóficas pueden jactarse de obtener: el contacto íntimo e inmediato con el ser mediante la intuición, la compenetración, la comunión recíproca del sujeto y el objeto, en una palabra, por la participación total que Plotino ha descripto con el nombre de éxtasis. Esas doctrinas muestran que el conocimiento sometido a las formas lógicas es impotente para superar la dualidad, que no es una posesión verdadera, que permanece en la superficie exterior de las cosas.» Lévy-Bruhl, Lucien: *Les fonctions mentales dans les sociétés inferieures*. París, Alcan, 1928, p. 453.

pretendieron algunos apologistas de la «claridad» francesa (16). Tal rigidez les impedía discernir, en la producción literaria de la primera mitad del siglo, evidentes contrastes y en consecuencia redujeron el conjunto a un simplificador esquema: todos compartían el culto de la vaguedad, el deseo de unión indiferenciada con el mundo, el desprecio por la verdad y las ideas en beneficio de la comprensión intuitiva y analógica, una expresión inconexa, oscura, preciosista, etc. Lo cierto es que hoy el panorama de ese medio siglo no resulta tan homogéneo, salvo algunas coincidencias básicas. Por ejemplo, en el ámbito anglosajón George Frazer produjo un fuerte impacto: ampliar las tradiciones culturales del hombre europeo con cultos y creencias de otros continentes; revalidar un sentido de lo sagrado que la moderna civilización técnico-industrial menospreciaba; contradecir la fe en el progreso indefinido y alertar sobre los peligros de una hipócrita ablación de los instintos. James Joyce, Thomas S. Eliot y Ezra Pound concretaron con su literatura, especialmente los dos primeros puntos, y David H. Lawrence encarnó bien el último. Pero todos practicaron una escritura severamente controlada por el intelecto, incluso con cierta exacerbación erudita. Así Eliot anota profusamente su poema *The Waste Land* (1923), develando sus fuentes y contextos asociativos. Vale la pena reproducir la primera de esas *Notas:*

> Not only the title, but the plan and a good deal of the incidental symbolism of the poem were suggested by Jessie L. Weston's book on the Grial legend: *From Ritual to Romance* (Cambridge). Indeed, so deeply I am indebted, Miss Weston's book will elucidate the difficulties of the poem much better than my notes can do; and I recommend it (apart from the great interest of the book itself) to any who think such elucidation of the poem worth the trouble. To another work of anthropology I am indebted in general, one which has influenced our generation profoundly; I mean *The Golden Bough;* I have used especially the two volumes *Addonis, Attis, Osiris.* Anyone who is acquainted with these works will inmediatly recognize in the poem certain references to vegetation ceremonies (17).

---

(16) Ver Benda, Julien: *La France Byzantine ou le Triomphe de la Littérature Pure.*

(17) «No sólo el título, sino el plan y gran parte de los símbolos incidentales del poema fueron sugeridos por el libro de Jessie L. Weston sobre la leyenda del Grial: *Del rito a la novela* (Cambridge). En verdad, le estoy profundamente agradecido; el libro de miss Weston aclarará las dificultades del poema mucho mejor de lo que mis notas pueden hacerlo; y yo lo recomiendo (aparte del gran interés del libro en sí mismo) a cualquiera que piense que vale la pena dilucidar el valor del poema. En general, también estoy en deuda con otro libro de antropología, uno que ha influido profundamente en nuestra generación; me refiero a *La Rama Dorada;* he usado especialmente los dos volúmenes de *Addonis, Attis, Osiris.* Cualquiera que haya frecuentado estos trabajos reconocerá de inmediato en el poema ciertas referencias a las ceremonias de la vegetación.» Eliot, Thomas S.: *The Waste Land and other poems.* London, Faber and Faber, 1940, p. 42.

Incluso el autor de *Kangaroo* (1923) y *The Plumed Serpent* (1926), entusiasta de la «blood consciousness», presenta mediatizada en sus novelas dicha búsqueda por discusiones y alegatos, de manera que pocas veces nos comunica sin intermediarios *su* reencuentro con lo ancestral. Recuerdo, por su excepcionalidad, la impresión de la manigua en *Kangaroo* y la que le produce la Selva Negra en *Fantasy and the Unconscious (1922).* De todos modos, sus lecturas lo habían conducido a semejante elección:

> No soy arqueólogo, ni antropólogo, ni etnólogo diplomado. No soy «sabio» de especie alguna, pero siento un profundo reconocimiento por los sabios y sus trabajos medulares. He encontrado indicaciones y sugestiones en toda clase de libros doctos, desde el Yoga, Platón, San Juan Evangelista y los primitivos filósofos griegos, como Heráclito, hasta la *Rama de Oro,* de Frazer, y aun hasta Freud y Frobenius (18).

Distinto se presentó el fenómeno en Francia, porque en esa literatura la apelación a lo irracional, como recurso válido para enfrentar, especialmente los artistas, a una sociedad capitalista en vías de creciente desacralización, había aparecido con las escuelas parnasiana y simbolista, ya en la segunda mitad del siglo pasado. Esas escuelas definen dos formas distintas de encarar el ejercicio poético y también de recostarse en el acervo mítico. Según las explicaciones *naturalistas* de Max Müller, los parnasianos vieron en el panteón helénico sólo la perfección formal, mientras que el simbolismo, fiel a las interpretaciones místicas de Creuzer, acogió también sus emanaciones sagradas (19). Una verdadera síntesis de ambas poéticas produce posteriormente Mallarmé, para quien el lenguaje lírico, decantado de toda *impureza* (contactos exteriores, sentimentales, éticos, filosóficos, etcétera), hereda de los viejos poderes órficos su vigor ontológico. Un poema es para él fruto de pacientes meditaciones y cincela cada verso minuciosamente, pues creía que la armonía rítmica era una primera forma de acceso a la armonía cósmica. Paul Valéry retomó tan ardua y delicada tarea y su indiferencia por la «verdad objetiva» no le impidió alcanzar un rigor compositivo muy cerebral, *l'adorable rigueur,* que lo llevó a efectuar estudios matemáticos o a emplear argumentaciones de los eléatas como material poético en *Le Cimetière marin.*

Los postulados del esteticismo francés repercutieron en los mejores poetas alemanes de esa época: Stefan George, Hugo von Hofmannsthal y Rainer María Rilke. Pero este último abre nuevo rumbo

---

(18) Lawrence, David Herbert: *Fantasía del Inconsciente.* Buenos Aires, Rueda, p. 8. Cité sólo la versión castellana por no hallar en Buenos Aires un ejemplar en el idioma original.

a la poética que estoy describiendo con sus *Cuadernos,* al descubrir que la niñez puede ser el gran mito personal, dado que todo conocimiento es —como decían los griegos— reminiscencia, volver a ver. Cesare Pavese profundizó en Italia ese hallazgo. Y en uno de los numerosos textos dedicados al tema dice:

> Il mito è insomma una norma, lo schema di un fatto avvenuto una volta per tutte, e tra il suo valore da questa unicità assoluta che lo solleva fuori del tempo e lo consacra rivelazione. Per questo esso avviene sempre alle origini, come nell'infanza: è fuori del tempo (20).

Claro que también él había aprendido a revalorar los aspectos arcaicos del ser y de la civilización a través del conocimiento antropológico y de la sicología profunda. Pavese había organizado para la editorial Einaudi una colección de *Estudios Religiosos, Etnológicos* y *Psicológicos* con obras de Frazer, Frobenius, Jung, Propp, Lévy-Bruhl, etcétera. *The Golden Bough* debió revelarle, también a él, que la naturaleza y la vida campesina eran espacios privilegiados para reencontrarse con el ancestro. Desde *Paesi tuoi,* su narrativa se centra en la región (el Piamonte) en que había transcurrido su infancia. La obcecada asociación de las colinas con pechos femeninos; el incendio intencional de la viña; el hermano incestuoso que se venga de la «infidelidad» de Rosetta ultimándola con un tridente porque se niega a darle agua de un cántaro conforman, en aquella novela, un permanente reverbero de símbolos arcaicos.

Una fehaciente prueba de que lo intelectual sólo era parcialmente negado con estos autores, lo constituye el hecho de que prácticamente todos se vuelven, en algún momento, al reservorio de la mitología grecolatina —ampliada, es cierto, con algunos otros componentes: la *Kabbala,* el *Zohar,* las leyendas célticas, los mitos precolombinos, etc., para que su mensaje sea resultado de un trabajo intertextual orientado por la inteligencia. Joyce compuso su *Ulysses* como una parodia o contrapunto de la *Odisea;* Mallarmé escribió *Herodiade* y *L'après midi d'un faune;* Valéry, *La Jeune Parque* o *Narcisse;* Rilke, los *Sonetten an Orpheus;* Pavese, los *Dialoghi con Leucò,* apoyándose en esas viejas máscaras de la tradición culta europea. Tal vez la función cognoscitiva que reconocían a los mitos esté sintetizada en estas palabras de Valéry:

---

(19) Ver Albouy, Pierre: *Mythes et Mythologies dans la littérature française.* París, Colin, 1969.

(20) «El mito es, en fin, una norma; el esquema de un hecho sucedido una vez por todas, que extrae su valor de esa unidad absoluta que lo saca fuera del tiempo y lo consagra como revelación. Por eso sucede siempre en los orígenes como en la infancia: está fuera del tiempo.» Pavese, Cesare: *Feria d'Agosto.* Torino, Einaudi, 1968, p. 140.

> Mythe est le nom de tout ce qui n'existe et ne subsiste qu'ayant la parole pour cause. Il n'est de discours si oscur, de raconter si bizarre, de propos sin incohérent à quoi nous ne puissions donner un sens. Il y a toujours une supposition qui donne un sens au langage le plus étrange (21).

Incluso el surrealismo, principal heredero de la rebeldía e iconoclastia dadaísta y de las vanguardias, acudió a este venero: Cocteau en *Orphée* y *Les Parents terribles*. Pero, al margen de eso, fijó una posición básicamente antitradicionalista. En su *Manifeste* de 1924, Breton definía así al movimiento:

> Surréalisme: automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préocuppation esthétique ou morale (22).

Su afán de suprarrealidad no fue, sin embargo, un mero entregarse pasivo a lo irracional, sino que, al contrario, fue un intento de fusionar estadios contradictorios: sueño y vigilancia, locura y cordura, escritura automática y azar objetivo. Eso, rescatar lo inusual en tanto fuente de efectos poéticos; desprestigiar el papel de la férrea identidad en la experiencia literaria; reivindicar el humorismo por su capacidad *desordenadora,* son las propuestas que, veremos, justifican la remisión de Cortázar a este movimiento a la hora de formalizar su poética, como antes de *Bestiario.* En cuanto a la narrativa surrealista, bastante escasa, estuvo demasiado ligada a lo maravilloso, a la ensoñación del *wonderland perdido,* y aportó poco a lo fantástico en el estricto sentido del término (23). En aquel mismo *Manifeste* opinaba Breton que «sólo lo maravilloso puede fecundar obras tributarias de un género tan inferior como la novela» y que los cuentos futuros «han de ser casi fábulas también». En esa excepción del asombro no había demasiado lugar para la angustia o el pánico metafísicos.

---

(21) «Mito es el nombre de todo aquello que no existe y no subsiste más que a causa de la palabra. No hay discurso tan oscuro, relato tan extraño, propósito tan incoherente que no podamos darle sentido. Hay siempre una suposición que da sentido al lenguaje más raro.» Valéry, Paul: *Petite Lettre sur les Mythes,* en *Varieté II.* París, Gallimard, 1930, p. 230.

(22) «Surrealismo: automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar tanto verbalmente como por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, con exclusión de todo control, ejercido por la razón, y al margen de cualquier preocupación estética o moral.» Breton, André: *Le Manifestes du Surréalisme.* París, Les Editions du Sagitaire, 1946.

(23) Por lo menos, según lo define Roger Caillois en su *Anthologie du conte fantastique,* como lo que «pone de manifiesto un escándalo, una ruptura, una irrupción insólita, casi insoportable en el mundo real». Mientras que lo maravilloso es siempre algo sobrenatural, incompatible con lo real.

2. «SUR»: RESONADOR Y FILTRO

No es común que una revista literario-cultural como *Sur* dé cabida a artículos de carácter antropológico. Su presencia es un índice, claro está, de la incidencia que cierta línea antropológica había tenido sobre lo literario. Hay dos colaboraciones de Benjamín Fondane con tal enfoque especialmente relevantes. Una se titula *La conciencia desventurada. Bergson, Freud y los dioses.* Desde un irracionalismo extremo, cuestiona nada menos que a Bergson y Freud, considerados baluartes en la indagación de lo extrarracional:

> Pero es tal la paradoja del pensamiento moderno que el mismo Nietzsche, aunque mucho más valiente que Bergson, había retrocedido ante la obligación de afirmar, explícitamente, la proposición increíble y absurda de que un Copérnico, un Einstein, un Aristóteles, son decadentes que no hacen progresar ni vivir a la humanidad, y que ni la Filosofía ni la Ciencia tienen nada que oponer a las verdades fundamentales de un Isaías, de un Cristo o, si se prefiere, de un Dionisio, de un Apolo (24).

Filósofos y sabios, concluye, desde hace mil años y quizá más, se esfuerzan por implantar en el mundo, con el nombre de razón, una doctrina de negación y destrucción de lo vital; son simples «devoradores de Dios» que cercenan en el hombre la necesidad de creer.

En el otro artículo, *Lévy-Bruhl, un metafísico a pesar suyo,* analiza cómo, a pesar de su extracción positivista, tuvo ese antropólogo el valor de no reducir el funcionamiento de la mentalidad primitiva a los criterios occidentales de espíritu, alma, pensamiento, sino que se mantuvo leal a la especificidad de lo que estudiaba. Un tipo de pensamiento orientado por la participación afectiva y no por el saber explicativo y que no es, como Bergson y otros han pretendido, una forma previa o inferior que finalmente «llega» al segundo estadio: la configuración de una mentalidad lógica no comporta, de ningún modo, la desaparición del prelogismo, aunque lo sojuzgue tiránicamente.

> Por eso Lévy-Bruhl se rehusó a sacar partido de sus descubrimientos *que revolucionan la metafísica aristotélico-kantiana* del hombre occidental. Pero, quiéralo o no, no puede dudarse de que ha creado nuevamente la posibilidad misma de esa metafísica y de que nos proporciona, sobre bases científicas, los elementos fundamentales (25).

---

(24) Fondane, Benjamín: *La conciencia desventurada. Bergson, Freud y los dioses,* en *Sur,* núm. 15, diciembre de 1935, p. 51.

(25) Fondane, Benjamín: *Lévy-Bruhl, un metafísico a pesar suyo,* en *Sur* núm. 57 junio de 1939, p. 75.

Es sugestivo que colaboraciones como la de Fondane, de un irracionalismo radical, se detengan ahí, en 1939, fecha de iniciación de la segunda gran guerra. Creo que eso se debió a una creciente desconfianza hacia posiciones que muchos catalogaban ya de emparentadas con el fascismo, según más adelante se verá.

Menos beligerante, más ecléctico, Roger Caillois tiene empero una posición definida en *Le Mythe et l'Homme* (escrito en 1937 y publicado en 1939, *Sur*, lo traduce ese mismo año) al sostener que la empresa actual de una «fenomenología de la imaginación» no es ni desconocer la zona oscura del hombre ni divinizarla, si queremos llegar a una concepción totalizadora del ser. Pero hay en él afirmaciones de lo instintivo que no será fácil hallar más tarde. Por ejemplo, al final de la primera parte de su libro, cuando recuerda que

> ... esas virtualidades instintivas no han perecido. Perseguidas, despojadas, llenan aún de consecuencias «tímidas, incompletas y rebeldes» la imaginación de los soñadores, y a veces el pretorio de los tribunales y las celdas de los manicomios. Pueden aún —conviene no olvidarlo— presentar su candidatura al poder supremo [...]. En el momento en que se ve a la política hablar tan desenfadadamente de experiencia vivida y de concepción del mundo, cultivar y honrar las violencias afectivas fundamentales y recurrir por último a los símbolos y a los ritos, ¿quién se atrevería a afirmar que es imposible? (26).

Su presencia en la Argentina, donde se refugiara a causa de la guerra, debió contribuir no poco al conocimiento y difusión de la «escuela sociológica francesa» (cita con frecuencia a Hubert y Mauss, a Lévy-Bruhl, a Dumézil) fundada por Durkheim, cuyo interés por el mito, como manifestación particularmente privilegiada de la actividad imaginaria colectiva, compartía. Destaco también la *Advertencia* a dicho libro, porque sistematiza allí una diferenciación entre el cuento de hadas (el espíritu se somete a fuerzas superiores) y el fantástico (el espíritu se rebela contra las mismas), entre lo maravilloso (implica el *manismo* estático) y lo mágico (implica el activismo *chamánico)* que ha hallado en Frobenius y que le ha permitido superar esa un poco ingenua sujeción a lo maravilloso del surrealismo, movimiento del que desertara años antes juntamente con Georges Bataille.

Una prueba de que algo parece haber cambiado en *Sur* hacia 1939 es la manera en que el sociólogo español Francisco Ayala (27) reseña la traducción al castellano, por Elizabeth y Tadeo Campuzzano, en

---

(26) Caillois, Roger: *El mito y el hombre*. Buenos Aires, *Sur*, 1939, pp. 38-39.
(27) Ayala, Francisco: *La Rama Dorada; magia y religión*, en *Sur*, núm. 121, pp. 66-75.

1944, de *The Golden Bough* (28). Brinda en ella una completa bibliografía del sabio inglés y emprende luego una ubicación científica de la antropología social, cuyo acopio de materiales proviene, aclara, de la arqueología (*La cité antique*, de Foustel de Coulange), de la etnología (*The Melanesians*, de Codrington) o del folklore. Subraya el papel que para el desenvolvimiento de esa ciencia tuvieron Durkheim y sus discípulos. Pero el comentarista valora libros como el de Frazer sobre todo porque pueden convertirse en instrumentos para erradicar, indirectamente, «las supersticiones irracionales» que sobreviven en la moderna civilización europea, al margen de «la línea del progreso civilizatorio». Por eso sale en defensa de la aproximación esbozada por Frazer entre la lógica del pensamiento mágico y la de la ciencia, pues ambas reconocen que la naturaleza consiste en «una serie de acontecimientos que ocurren en orden invariable y sin la intervención de agentes personales» y afirman de hecho la causalidad (simpática en el caso de la magia; objetiva en el de las ciencias) contra las fuerzas sobrenaturales de la religión. Por eso polemiza con Hubert y Mauss, quienes, en *Année Sociologique* (1902-1903), menospreciaban dicha aproximación.

Pero *Sur* fue, sobre todo, una publicación literaria y es su posición ante aquella ancha franja de las letras europeas, antes caracterizada, lo que más me interesa. La recepción muestra algunos matices significativos. Así, Gide, Valéry y Huxley son nombres que recurren con harta frecuencia. Del primero tradujeron *Thesée* y *Perséphone*, cartas y varios artículos. Dieron a conocer sus polémicos *Regreso de la URSS* y *Retoques a mi regreso de la URSS*, en 1937. Le dedicaron el número 200, de 1951, además de numerosos comentarios a lo largo de casi un cuarto de siglo. Ensayos, poemas y cartas de Valéry fueron incorporados a la revista. Lo homenajearon al morir, con el número 132, de 1945. Con *Contrapunto* (1933) iniciaron las traducciones de Huxley al castellano y cuatro años después editaron otra novela suya: *Con los esclavos en la noria*. Numerosos trabajos suyos sobre política internacional, economía, sicología de la religión, sociología, etc., aparecieron en la revista. Tradujeron también a Joyce, especialmente en la editorial, que lanzó *Desterrados*, en 1937; *Esteban el héroe*, en 1960, y una adaptación dramática de *Ulises*, en 1961. Lo estudiaron con frecuencia algunos escritores argentinos (Borges, Revol) y muchos extranjeros (Stuart Gilbert, Charles Duff, Silvia Beach, Dwight Mac Donald, etc.). De Eliot vertieron ensayos, algunos poemas y el libro *Sobre la poesía y los poetas*, en 1959. A David H. Lawrence lo intro-

---

(28) Frazer, sir James George: *La Rama Dorada; magia y religión*. México, Fondo de Cultura Económica, 1944.

dujo la directora con el extenso artículo *El hombre que murió* (29). La editorial tradujo *Canguro* (1933) y *La virgen y el gitano* (1934). Pero después de esos primeros años su nombre prácticamente desapareció de la publicación. Dedicaron varios ensayos a Rilke, además de traducir el estudio de J. F. Angelloz, en 1955. Una novela breve y un ensayo de Pavese aparecieron en el período 1952-53, pero hay escasa crítica sobre el autor.

Un parámetro complementario de la atención dedicada a los autores es ver si las personalidades consulares de la revista se ocuparon o no de ellos. Gide y Valéry vuelven a ser, también en eso, los preferidos, aunque Huxley, Joyce y Lawrence hayan recibido su atención. André Breton y el surrealismo merecieron un número, el 32, en mayo de 1937, pero casi no volvió a hablarse en particular de ellos, mientras que sobre el existencialismo hubo periódica información a partir del artículo de Carlos Astrada *De Kierkegaard a Heidegger* (30). Un rápido recuento, no deja dudas sobre los escritores preferidos y preteridos, sin que *Sur* renunciara por eso a su desesperación por acoger todo lo más posible de aquello que Europa produjera, vulnerable al fin de cuentas por su sola procedencia. Para limitarme a los nombres citados por Albérès en el párrafo donde apoyé parte de mis observaciones anteriores, diría que el nacionalismo tradicionalista de Barrés, el escepticismo de France y la parábola surrealista no tuvieron la repercusión de Gide, Huxley o Valéry. Antepusieron la producción anglofrancesa a lo escrito en otras lenguas y reverenciaron a una *intelligentsia* europea que, paradójicamente, emigraba a veces del Viejo Continente a la caza de estímulos vitales.

Un hecho político acabó de delinear las inclinaciones de *Sur:* la segunda gran guerra. En efecto, que Inglaterra y Francia se unieran en el bando de los aliados fue decisivo. Hasta ese momento no habían experimentado por el fascismo mayor repulsa. La directora de la revista, por ejemplo, no tuvo reparos en dictar algunas conferencias en Italia invitada por el Instituto Interuniversitario Fascista de Cultura. En una, titulada *El hermano del alma y de la sangre*, se ocupó de Güiraldes con categorías que no debían resultarles extrañas a los jóvenes que la escuchaban, aunque Victoria Ocampo explicaba que la situación de los americanos era inversa a la de los europeos: aquéllos disponían más de alma y sangre que de espíritu e inteligencia. Y confesaba el permanente desarraigo en que vivían ciertos intelectuales argentinos:

---

(29) Ocampo, Victoria: *El hombre que murió D. H. Lawrance*, en *Sur* núm. 6, otoño 1932, pp. 7-56.

(30) Astrada, Carlos: *De Kierkegaard a Heidegger*, en *Sur* núm. 25, octubre de 1936, páginas 50-59.

> Así somos nosotros, él [Ricardo Güiraldes], yo, algunos más [¿la redacción de *Sur?*], desterrados de América en Europa, desterrados de Europa en América (31).

Sin embargo, al presentar el número 61, octubre de 1939, dedicado a *La guerra,* con la nota *Vísperas de la guerra,* ya había tomado partido:

> Nosotros, americanos de las dos Américas, no podemos titubear sobre la elección del vencedor sin abjuración total. Tendríamos que cambiar de naturaleza y de vocabulario. Sean cuales fueren los errores e imperfecciones de países como Inglaterra y Francia, su causa es hoy más que nunca la nuestra. Permanecer neutrales ante su suerte equivale a permanecer neutrales ante nuestra propia suerte (32).

Que dicha «suerte» estaba predeterminada por el siniestro pacto Roca-Runcimann, el cual cinco años antes enajenara nuestra economía a Gran Bretaña, en condiciones mucho más desfavorables que las de las propias colonias inglesas, no pesaba en sus reflexiones, evidentemente. Ello define, dicho sea de paso, el principal rasgo de la mentalidad colonizada de nuestros intelectuales europeizantes: preocuparse casi *exclusivamente* del destino de las metrópolis a las que hemos estado económicamente sometidos desde la rebelión contra España, e ignorar, encubriendo nuestra dependencia, los conflictos internos y aun los del continente al que pertenecemos. *Sur,* que tuvo voz para hablar acerca de la guerra civil española y que sufrió de cerca la conflagración de 1939-1945, nunca debatió los problemas vitales que nos atañían directamente, ni los procesos políticos, sociales y culturales ocurridos en los países sudamericanos o centroamericanos, en la América indígena y mestiza. A lo sumo se interesaron por el destino de la América «blanca» del Norte, respecto de la cual sostenían un cierto menosprecio, dado que no eran, como nosotros, un apéndice del Viejo Mundo.

El estallido de la guerra, pues, limita el fervor irracionalista de *Sur.* Cuando ya ese estallido era previsible, casi inevitable, dedican un número espacial a la *Defensa de la inteligencia* (33). La directora lo pone bajo la advocación de Domingo F. Sarmiento, un ilustre precursor de esa mentalidad liberal europeizante antes caracterizada. En cuanto a los colaboradores, no todos interpretaron la convocatoria de

---

(31) Véase Ocampo, Victoria: *Testimonios, Segunda serie.* Buenos Aires, *Sur,* 1941, páginas 318-319.
(32) Ocampo, Victoria: *Vísperas de la guerra,* en *Sur* núm. 61, octubre de 1939, p. 18.
(33) *Sur* núm. 46, julio de 1938.

la misma manera. Por eso, mientras Guglielmo Ferrero insiste en que la «finalidad natural de la inteligencia es, sin duda, llegar al conocimiento de la verdad y a la creación de la belleza» (34), Eduardo Mallea aprueba que luego de la primera guerra se sepultaran «los colgajos de cierta ideología racionalista y estúpida» para propiciar «este regreso a la inspiración trágica» (35) de Kierkegaard, Dostoievski, Malraux, Eliot, Péguy, Lawrence... Varios interpretan, por su parte, que defender la inteligencia es desacreditar a los «totalitarismos» (Berdiaev, Middleton Murry). Más significativo aún es el número 61 (36), pues su objetivo principal fue desacreditar las bases teóricas del nacionalsocialismo: «un caos mental amenaza [...] al pueblo que las sustenta» (37), opina Francisco Romero; sacrifican «a la mera eficacia militar, la inteligencia» (38) (Borges); propenden a «un infierno místico y eruptivo que prescinde en forma demasiado aséptica de las dulzuras, decencias y cortesías de la vida civilizada» (39) (Patricio Canto); «de la adhesión libre a una fe, del reconocimiento de una verdad por la inteligencia, de todo lo que se efectúa, en general, por una elección de la persona» (40) (Roger Caillois). O sea que, por temor o por recusación del fascismo, el viejo racionalismo, condenado con énfasis años antes, recupera posiciones. Algunos otros juicios vertidos en dicho número van más lejos aún. Eduardo González Lanuza acusa a nazis y comunistas como «responsables directos de esa liberación de las fuerzas oscuras, de la reprimida animalidad que hoy predomina en dos pueblos tan grandes» (41); Luis Emilio Soto aconseja contra «el retorno de la barbarie [...] invocar los principios de claridad y orden». Tales opiniones bordeaban, se lo propusieran o no sus emisores, la tácita condenación de las poéticas revalidadoras del instinto, o liberadoras del inconsciente, así como de los sistemas filosóficos que se habían alzado, en su momento, contra el positivismo: Nietzsche y su concepción del Superhombre; el intuicionismo bergsoniano; la «razón vital» de Ortega y, por esos mismos años, el existencialismo. Algunos comprendieron, es claro, que no eran fenómenos homologables, pero otros cedieron a la tentación o aprovecharon la coyuntura para reflotar viejos prejuicios del racionalismo iluminista.

---

(34) Ferrero, Guglielmo: *La inteligencia y las pasiones*, en *Sur* núm. 46, p. 45.

(35) Mallea, Eduardo: *Sentido de la inteligencia en la expresión de nuestro tiempo*, en *Sur* núm. 46, p. 22.

(36) *Sur* núm. 61, octubre de 1939.

(37) Romero, Francisco: *Los límites de la inteligencia*, en *Sur* núm. 61, p. 26.

(38) Borges, Jorge L.: *Ensayo de imparcialidad*, en *Sur* núm. 61, p. 29.

(39) Canto, Patricio: *Los intelectuales y la guerra europea*, en *Sur* núm. 61, pp. 48-49.

(40) Caillois, Roger: *Naturaleza del hitlerismo*, en *Sur* núm. 61, p. 103.

(41) González Lanuza, Eduardo: *Posición del escritor ante la actual guerra europea*, en *Sur* núm. 61, p. 33.

¿Cómo funcionó, dentro de ese contexto, la figura de Jorge Luis Borges? Colaborador permanente casi desde su fundación y miembro del Comité de Redacción, puede ser definido como un hombre de *Sur*. Con ese sello aparecieron gran parte de los artículos y libros que definen teóricamente su poética, por lo menos en el período que se extiende desde *Discusión* (1932) hasta *Otras Inquisiciones* (1952). Añadiré a ese *corpus* su pronunciamiento de 1921, en la revista *Nosotros*, en favor del ultraísmo (42), y los volúmenes *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928). Su trayectoria, vista panorámicamente, es la de un joven vanguardista, en el momento de regresar de Europa, que se inclina casi simultáneamente al criollismo y a la reflexión sobre la escritura barroca. Artículos que revelan el criollismo de Borges hay en *Proa* (ej. *La criolledad de Ipuche*, en la segunda época de la revista, año 1, número 3, Buenos Aires, octubre de 1924), en *La Prensa* (ej. *Carriego y el sentido del arrabal*, 4-IV-1926) y en *Martín Fierro* (ej. *Ascendencias del tango*, segunda época de la revista, a. 4, núm. 37, Buenos Aires, enero de 1927). Dos de ellos, titulados *La pampa y el suburbio son dioses (Proa*, segunda época, a. 2, núm. 15, 1925) e *Invectiva contra el arrabalero (La Prensa*, 6-VI-1926) formulan la necesidad de que alguien —la propuesta encerraba un desafío dirigido a sí mismo— concibiera un arquetipo del arrabal equivalente a lo que había sido Martín Fierro para la campaña:

> De la riqueza infatigable del mundo sólo nos pertenecen el arrabal y la pampa. Ricardo Güiraldes, primer decoro de nuestras letras, le está rezando al llano; yo —si Dios mejora sus horas— voy a cantarlo al arrabal por tercera vez, con voz mejor aconsejada de gracia que anteriormente (43).

Sobre el barroco y sus representantes literarios españoles se pueden citar: *Grandeza y menoscabo de Quevedo* en *Inquisiciones* (1925); *Examen de un soneto de Góngora (Inicial*, año 2, núm. 10, Buenos Aires, mayo de 1926); *Quevedo humorista* (La Prensa, 20-II-1927); *Para el centenario de Góngora* (Martín Fierro, segunda época, número 4, Buenos Aires, mayo de 1927); *Un soneto de Francisco de Quevedo (La Prensa*, 15-V-1927). Un nuevo ingrediente modifica su poética en 1932. Ese año publica el artículo *El arte narrativo y la magia*, donde

---

(42) Borges, Jorge L.: *Ultraísmo*, en *Nosotros*, a. 15, vol. 39, núm. 151, pp. 466-471. Buenos Aires, diciembre de 1921.

(43) Borges, Jorge L.: *La pampa y el suburbio son dioses*, en *Proa*, segunda época, a. 2, número 15, 1925, p. 17. El autor abjura de ese propósito y de su criollismo en una conferencia de 1953: *El escritor argentino y la tradición*, incluida luego en la segunda edición de *Discusión* (1957).

contrapone la causalidad sicológica de la novela de caracteres a la «primitiva claridad de la magia con que se rigen la novela de aventuras, el cuento y el cinematógrafo espectacular» (44). Siguiendo a Frazer, clasifica a la magia en imitativa y contagiosa y la define en seguida como «la coronación o pesadilla de lo causal, no su contradicción». Tal adhesión parece limitarse al engranaje argumental, ya que en el mismo libro *Discusión* en que recogiera aquel artículo, Borges caracteriza a la literatura como una actividad intelectual: la prosa de Valéry o de De Quincey «no ha eliminado ciertamente el azar, pero ha rehusado en lo posible, y ha restringido, su alianza incalculable» (45). Símbolo de la misma le pareció siempre Valéry, según puede verse en otro artículo posterior, ya de los años de guerra, recogido en *Otras Inquisiciones*. Casi todo el final del artículo no tiene, a los efectos de mi hipótesis, desperdicio alguno:

> Yeats, Rilke y Eliot han escrito versos más memorables que los de Valéry; Joyce y Stefan George han ejecutado modificaciones más profundas en su instrumento (quizás el francés es menos modificable que el inglés y que el alemán); pero detrás de la obra de esos eminentes artífices no hay una personalidad comparable a la de Valéry. La circunstancia de que su personalidad sea, de algún modo, una proyección de la obra no disminuye el hecho. Proponer a los hombres la lucidez, en una era bajamente romántica, en la era melancólica del nazismo y del materialismo dialéctico, de los augures de la secta de Freud y los comerciantes del *surréalisme*, tal es la benemérita misión que desempeñó (que sigue desempeñando) Valéry [...] un hombre que, en un siglo que adora los caóticos ídolos de la sangre, de la tierra y de la pasión, prefirió siempre los lúcidos placeres del pensamiento y las secretas aventuras del orden (96).

Los nombres que esgrime como representativos de la literatura europea contemporánea, el rechazo del psicoanálisis y el desprecio por el surrealismo, fenómenos de una época «bajamente romántica» y, por fin, la oposición entre sangre-tierra-pasión y orden-pensamiento, fijan su elección y su identificación con el giro que *Sur* había experimentado a partir de la guerra. Que *Sur* lo sentía como parte propia y que los alambiques intelectuales era lo que más apreciaba en él es lo que se desprende del *Desagravio a Borges* (47) que la revista publicara en 1942, cuando *El jardín de senderos que se bifurcan* (*Sur*,

(44) Borges, Jorge L.: *El arte narrativo y la magia*, en *Sur* núm. 5, 1932, pp. 172-179.
(45) Borges, Jorge L.: *Discusión*. Buenos Aires, Emecé, 1957, p. 97.
(46) Borges, Jorge L.: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires, *Sur*, 1957, p. 220.
(47) *Sur* núm. 94, julio 1942.

1941) fuera excluido de los premios municipales de Literatura. Copio algunas de esas opiniones:

> En este libro de Borges, la pasión de la inteligencia engendra un humorismo trascendente, al que su sensibilidad, siempre en vigilia, baja del pedestal a cada rato (48).
>
> El rigor mental, el rasgo más decisivo en la literatura de Borges, es también un rasgo de su educación general. Muchos escritores se enriquecen con la literatura de una lengua extranjera; Borges es el único de los nuestros familiarizado con las letras francesas, con las inglesas, con las alemanas; él ha sido durante muchos años el único —gracias a Dios que ya son muchos los que lo acompañan— que, no satisfecho con una educación literaria, se ha sentido atraído por las cuestiones filosóficas y, lo que sigue siendo raro, por las materias de diversas ciencias (49).
>
> Ignora o desdeña paisajes o aventuras donde el hombre suele sentir el placer de la hombría; en cambio, su pasión por el juego nos poetiza problemas de crítica, de lógica, de gnoseología y de metafísica. Es un escritor para escritores, especializado en sorpresas (50).
>
> La mentalidad de Borges —mejor su excepcional mentalidad— se destaca entre dos generaciones, pero va camino a determinar, en el futuro, qué clase de literatura es la más indicada para definir el pensamiento argentino (51).

Borges era el Valéry que *Sur* necesitaba, el cual podía permitirse devaneos criollistas y policíacos amparado en su dominio de tres idiomas; el escritor ideal en quien *casi* pasaba inadvertido que no fuera europeo. Precisamente su incursión de esos años por la narrativa policial la efectúa bajo la guía de Chesterton, aplicando con rigor sus paradojas y tratando de imitar el clima fantasmagórico de su modelo. El sentido y la orientación que dio a esa experiencia están consignados en diversas entrevistas o reportajes al autor. Me limito a citar dos de sus respuestas:

> Frente a una literatura caótica, la novela policial me atraía porque era un modo de defender el orden, de buscar formas clásicas, de valorizar la forma (52).
>
> No me gusta la violencia que exhiben los norteamericanos. En general, son autores truculentos. Además, ellos no escriben novelas policiales: los detectives no razonan en ningún momento [...] es una lástima que la novela policial —que empezó en Norteamé-

---

(48) Soto, Luis E.: *Desagravio a Borges, Sur* núm. 94, p. 12.
(49) Alonso, Amado: *Desagravio a Borges*, en *Sur* núm. 94, p. 16.
(50) Anderson Imbert, Enrique: *Desagravio a Borges*, en *Sur* núm. 94, p. 25.
(51) Amorim, Enrique: *Desagravio a Borges*, en *Sur* núm. 94, p. 29.
(52) Lafforgue, Jorge, y Rivera, Jorge B.: *Asesinos de papel*, Buenos Aires, Calicanto, 1977, p. 57.

rica y de un modo intelectual, con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen— vaya a parar en esos personajes siniestros... (53).

El respeto por las «formas clásicas» estuvo presente desde temprano en una poética racionalista como la suya (véase *La postulación de la realidad,* en *Discusión,* 1932). Con ella intentó conjurar, al menos mentalmente, la aguda crisis de los valores iluministas en que el escritor se formara y que formaban parte de la ideología liberal de su grupo social y político de pertenencia. Las ideologías totalitarias —así designaban habitualmente en *Sur* al nazismo y al comunismo—, el psicoanálisis, la guerra y las dictaduras eran los principales responsables de esa crisis. Hay que escribir protegiéndose contra todo eso:

> En tiempos de auge, la conjetura de que la existencia del hombre es una cantidad constante, invariable, puede entristecer o irritar; en tiempos que declinan (como éstos), es la promesa de que ningún oprobio, ninguna calamidad, ningún dictador, podrá empobrecernos (54).

Y así lo hace Borges, pero sin engañarse respecto de los poderes de su aparato intelectual aislante:

> Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino —a diferencia del infierno de Swedenborg y del infierno de la mitología tibetana— no es espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de que estoy hecho... El mundo, desgraciadamente, es real; yo, desgraciadamente, soy Borges (55).

Otras páginas del autor dejan entrever, empero, que Borges ambicionó alguna vez eludir ese férreo círculo intelectualista en el que, como en un laberinto, se había enclaustrado. ¿No pensaba en él mismo cuando afirmaba «...Que Chesterton se defendió de ser Edgar Allan Poe o Franz Kafka, pero que algo en el barro de su yo propendía a la pesadilla, algo secreto y ciego y central»? (56).

3. CORTAZAR: «CON» *SUR* Y «FRENTE» A *SUR*

La colaboración de Julio Cortázar con *Sur* se extendió pocos años, de 1948 a 1953. Su primera nota, con motivo del fallecimiento de An-

---

(53) *Id.,* p. 53.
(54) Borges, Jorge L.
(55) Borges, Jorge L.: *Otras Inquisiciones.* Buenos Aires, *Sur,* 1957, p. 200.
(56) Borges, Jorge L.: *Id.,* p. 101.

tonin Artaud, de quien no se hablaba en la revista desde 1932 y que no dio lugar a un número especial, como los de Gide y Valéry, señala ya una definición, porque si bien Cortázar no se identifica con el surrealismo en tanto escuela, sí lo hace con el movimiento en tanto ruptura con el viejo orden racionalista; como afirmación vitalista del hombre en su totalidad no parcelada por el imperio del intelecto; como reivindicación, incluso, de la locura, antigua víctima de la sensatez represiva:

> Surrealismo es cosmovisión, no escuela o ismo; una empresa de conquista de la realidad, que es la realidad cierta en vez de la otra de cartón piedra y por siempre ámbar; una reconquista de lo mal conquistado (lo conquistado a medias: con la parcelación de una ciencia, una razón razonante, una estética, una moral, una teología) y no la mera prosecución dialécticamente antitética del viejo orden supuestamente progresivo (57).

Ese mismo año había aparecido una novela clave: *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Sea por su logradísima parodia de los devaneos criollistas (en los que el mismo Marechal había participado junto a Borges, Erro, González Lanuza, etc.); sea por su sustrato teológico-tomista, irritativo para las mentalidades escépticas; sea por la pública participación del autor en el gobierno peronista, lo cierto es que el libro no tuvo una buena acogida entre los redactores de *Sur*, revista en la cual Marechal había colaborado, entre 1932 y 1939, con poemas, notas y reseñas. Principal portavoz de ese desagrado fue Eduardo González Lanuza, quien comentó dicha novela en noviembre de 1948 (58). Tras llamar a Marechal «autor de versos admirables» y «excelente poeta», buscando, al parecer, dejar a salvo ese lado de su producción, recuerda que en una redacción periodística le había confiado, con naturalidad, que estaba escribiendo «una novela genial». A partir de eso infiere que Marechal se propuso escribir algo «genial» y se ajustó artificialmente a ese propósito, sin omitir ningún ingrediente: la impresionante magnitud (740 páginas en la primera edición); el deliberado enfoque simultáneo del macro y microcosmos; el matiz escandaloso, confiado a un vocabulario procaz. Ahí revela el comentarista que, aparte su resentimiento personal contra el autor, no estaba preparado para comprender toda una parte de la literatura contemporánea:

> En este sentido, la comparación con Joyce es denigratoria para *Adán Buenosayres*, que lo supera ampliamente por su elevado margen de malas palabras. Claro está que el mérito del *Ulises* puede

(57) Cortázar, Julio: *Muerte de Antonin Artaud*, en *Sur* núm. 163, mayo de 1948, pp. 80-82.
(58) González Lanuza, Eduardo: *Adán Buenosayres*, en *Sur* núm. 169, noviembre de 1948, páginas 87-93.

no residir precisamente en sus malas palabras, e incluso persistir a pesar de ellas; pero de todos modos fueron introducidas por Joyce como elemento imprescindible para revelar el mecanismo interno de las zonas oscuras del espíritu humano. Con todo el respeto que Joyce me merece, creo que tal labor, estéticamente considerada, es la misma que la del niño que destripa su muñeco para ver lo que tiene adentro. De una mujer hermosa, desde el punto de vista del arte, no de la ciencia, siempre preferiré la fotografía a la radiografía, la balbuciente expresión de sus confidencias a la indiscretísima exactitud de su psicoanálisis (59).

Pero como González Lanuza no tiene igual «respeto» por Marechal, se complace en considerar su *Adán Buenosayres* un *Ulises* mal copiado o, peor aún, un *Ulises* «escrito por el padre Coloma y abundantemente salpimentado de estiércol», en lo que se refiere a los otros personajes, y por D'Amicis, en los atinentes a Adán. Trata, en fin, con mezquina insistencia, de desvirtuar todo intento de comparación con sus ilustres modelos, en especial Dante, y sostiene que escasos lectores arribarán al final, «los pocos que logren superar las reiteradas sugestiones al abandono que se le ofrecen en cada página».

Con entereza Julio Cortázar, que era declarado antiperonista —había renunciado a su cátedra de la Universidad de Cuyo cuando la intervención en 1946—, salió al cruce de tales infundios, vertidos por uno de los más asiduos colaboradores de *Sur. Realidad. Revista de Ideas* fue la publicación desde donde emitió su respuesta. Una respuesta suficientemente taxativa desde el comienzo:

La aparición de este libro me parece un acontecimiento extraordinario en las letras argentinas, y su diversa desmesura, un signo merecedor de atención y expectativa. Las notas que siguen —atentas sobre todo al libro como tal y no a sus concomitancias históricas, que tanto han irritado o divertido a las *coteries* locales— buscan ordenar la múltiple materia que este libro precipita en un desencadenado aluvión... (60).

Defiende Cortázar la multifacética variedad de su lenguaje, que «ha aterrado a muchos de los que sólo aceptan espejo cuando tienen compuesto el rostro y atildada la ropa, o se escandalizan ante una buena puteada cuando es otro el que la suelta, o hay señoras, o está escrita en vez de dicha». Admira en Adán al «desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo», y la angustiosa búsqueda permanente al impulso de «su sed unitiva». Una angustia que,

---

(59) González Lanuza, Eduardo: *Id.*, p. 90.
(60) Cortázar, Julio: *Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal*, en *Realidad, Revista de Ideas.* Buenos Aires, vol. V, núm. 14, marzo-abril de 1949, p. 232.

opina Cortázar, vincula al protagonista con el Roquentin de *La Nausée* o el Mathieu de *Les chemins de la liberté*. Su universalidad no le impide ser muy nuestro, muy argentino, al punto de coadyuvar la jerga de barrio y de letra tanguera con el barroquismo culterano del *Cuaderno de Tapas Azules,* «mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título». Las discusiones de corte filosófico, metafísico, fluyen con naturalidad, como en un Gide o un Huxley, mejor aún que en el Mallea de *La bahía de silencio,* donde «se advierte a veces que las discusiones son otra cosa que la novela, fragmentos insertados en el acaecer y no derivados de ellas o coexistentes» (61). A pesar de lo descosido de su trama, espiga «brillantes relatos independientes» y le reconoce, al concluir, dos grandes aciertos: el humor zumbón, que no disculpa esclerosamientos, y la forma poética que, a juicio de Cortázar, «sólo puede ser inmediata y de raíz surrealista».

No cuentan demasiado otras dos reseñas que ese mismo año, 1949, publica en *Sur* sobre una biografía de Baudelaire (62) y sobre *Libertad bajo palabra,* de Octavio Paz (63). En cambio, entrega dos artículos a *Realidad* que me parecen decisivos. El primero es una especie de advertencia contra quienes creen que la actitud surrealista ya ha fenecido —se titula *Un cadáver viviente*— y confían en practicar un arte conformista, como si la revolución de las vanguardias no hubiese ocurrido:

> Todos conocemos la disolución del equipo espectacular del surrealismo francés; Artaud ha caído, y Crevel, y hubieron cismas y renuncias, mientras otros retornaron profesionalmente a la literatura o a los caballetes, a la utilización de las recetas eficaces. Mucho de esto huele a museo, y las gentes están contentas porque los museos son sitios seguros donde se guardan bajo llave los objetos explosivos; uno va el domingo a verlos, etc. Pero conviene acordarse que del primer juego surrealista con papelitos nació este verso: *El cadáver exquisito beberá el vino nuevo.* Cuidado con este vivísimo muerto que viste hoy el más peligroso de los trajes, el de la falsa ausencia, y que, presente como nunca allí donde no se lo sospecha, apoya sus manos enormes en el tiempo para no dejarlo irse sin él, que le da sentido. Cuidado, señores, al inclinaros sobre la fosa para decirle hipócritamente adiós; él está detrás vuestro y su alegre, necesario empujón inesperado, puede

---

(61) Eduardo Mallea nunca superó el carácter discursivo que aprendiera en Huxley y David H. Lawrence, visible ya en su relato *Sumersión,* publicado en *Sur* núm. 2, otoño de 1931, pp. 86-133, y recogido en *La ciudad junto al río inmóvil.*

(62) Cortázar, Julio: *Baudelaire; historia de un alma,* de François Porché, en *Sur* núm. 176, junio 1949, pp. 70-74.

(63) Cortázar, Julio: *Libertad bajo palabra,* de Octavio Paz, en *Sur* núm. 182, diciembre de 1949, pp. 93-95.

> lanzaros dentro, a conocer de veras esa tierra que odiáis a fuerza de ser, a fuerza de estar muertos en un mundo que ya no cuenta con vosotros (64).

Meses después, en la misma revista, las advertencias de Cortázar se tornan beligerancia defensiva porque alguien ha dado el peligroso paso de confundir cierta tradición irracionalista con los crímenes del fascismo. Y ese alguien es nada menos que el secretario de la revista *Sur,* el español Guillermo de Torre, uno de los fundadores del ultraísmo, allá en Madrid y en la década del veinte. En su *Valoración literaria del existencialismo*, tituló «Existencialismo y nazismo» a uno de los capítulos, en el que culpa a Heidegger y a todas las corrientes irracionalistas de la filosofía alemana de haberse puesto «directa o indirectamente al servicio o justificación de la barbarie hitleriana». Cortázar empieza por aclarar los alcances del término *irracional,* cuyas acepciones abarcan «lo inconsciente y lo subconsciente, los instintos, la entera orquesta de las sensaciones, los sentimientos y las pasiones —con su cima especialísima, la fe, y su cinematógrafo; los sueños— y, en general, los movimientos primigenios del espíritu humano, así como la aptitud intuitiva y su proyección en el tipo de conocimiento que le es propia». Luego menciona a quienes recuperaron esa dimensión del hombre, sofocada por el racionalismo enciclopedista: algunos poetas (Novalis, Nerval, Baudelaire, Ducasse, Rimbaud); Bergson, el psicoanálisis y el existencialismo; las experiencias dadaístas y surrealistas. Califica allí al surrealismo, sintomáticamente, de «la más alta empresa del hombre contemporáneo como previsión y tentativa de un humanismo integrado» y de «prematuro» su pronunciamiento en favor del comunismo que, como se sabe, dio lugar a violentas polémicas y resonantes escisiones. A continuación demuestra que el irracionalismo nada tiene en sí de peligroso; que es la instrumentación razonada de urgencias irracionales —como en el caso del fascismo—, lo que engendra situaciones alarmantes de las que algunos, insidiosamente, se aprovechan para estigmatizar lo irracional. Esas zonas oscuras de la personalidad no deben ser negadas, sino elaboradas con ayuda del arte o de una ética (lo que hizo el cristianismo con sus místicos). Su última argumentación encaja perfectamente dentro del planteo que venía perfilando en este artículo:

> Por supuesto, las espectaculares consecuencias y la no concluida vigencia del nazismo mueven a volverse con sospecha y temor hacia los existencialistas, tal como hasta hace pocos años

(64) Cortázar, Julio: *Un cadáver viviente,* en *Realidad. Revista de Ideas.* Buenos Aires, volumen V, 7.°, 15, mayo-junio 1949, p. 350.

> se sospechaba del surrealismo. Encontrar un pan de varios metros abandonado en una calle de París era ya bastante para alarmar a las gentes; los diálogos del teatro de un Sartre resultan hoy directamente amenazadores, y de esto a la denuncia por falsa analogía (la conducta de Martin Heidegger, la violencia de la «literatura» existencial) no hay más que un salto directo, el del miedo. Llevará tiempo comprender que el existencialismo no traiciona a Occidente, sino que procura rescatarlo de un trágico desequilibrio en la fundamentación metafísica de su historia, dando a lo irracional su puesto necesario en una humanidad desconcertada por el estrepitoso fracaso del «progreso» según la razón (65).

Esa manifiesta disidencia con Guillermo de Torre a propósito de lo irracional, sumada a la que ya comentamos tuvo con González Lanuza a propósito de Leopoldo Marechal, debían crearle a Cortázar un cierto malestar, pues ambos eran hombres claramente identificados con *Sur.* Pero al año siguiente tiene la posibilidad de limar asperezas, cuando comenta *Soledad sonora,* de Victoria Ocampo. Declara, en principio, que a ese libro «se necesita merecerlo, y no es fácil», pues exige «un imponente catálogo de requisitos». Ese pórtico lleva directamente a la alabanza:

> No conozco de ella sino sus libros, su voz y *Sur.* Si la llamo Victoria es porque así se la nombra entre nosotros (otra palabra que requeriría precisión; pero basta meditar un segundo) desde hace tantos años, desde que *Sur* nos ayudó a los estudiantes que en la década del 30 al 40 tentábamos un camino titubeando entre tantos errores, tantas abyectas facilidades y mentiras; un instinto lleno de poesía nos llevó a muchos, tímidos y distantes, a hablar siempre de ella como Victoria, seguros de que no le hubiera molestado (66).

Todo lo que sigue es buena muestra de la suprema oportunidad que brindaba *Sur* al típico intelectual porteño de esos años: hablar de Drieu, de T. E. Lawrence (67), de Gide *como si* fueran sus iguales, acometer una jerga iniciática, intercambiar guiños y citas en francés y en inglés (sin traducción, por supuesto) y la temporaria ilusión de no habitar este arrabal de la Gran Cultura. Ese mismo año Cortázar viaja a París, donde se radica definitivamente, pues sólo regresa al país en unas pocas ocasiones. Pero antes de irse editó en Buenos

---

(65) Cortázar, Julio: *Irracionalismo y eficacia,* en *Realidad. Revista de Ideas,* Buenos Aires, vol. VI, núms. 17-18, septiembre-diciembre de 1949, p. 259.

(66) Cortázar, Julio: *Soledad sonora,* de Victoria Ocampo, en *Sur* núms. 192-194, octubre-diciembre de 1950, p. 295.

(67) Cortázar denomina en forma familiar a los escritores Drieu de la Rochelle y T. E. Lawrance. Este último mereció una inusitada atención en *Sur,* debida, sobre todo, a su amistad con la directora.

Aires un poema dramático y un artículo en *Cuadernos Americanos* que permiten completar su concepción literaria de ese entonces. *Situación de la novela* (68) encomia «la vía poética de acceso» a la condición humana, y considera que a la novela actual debe incorporarse ese lenguaje, «el lenguaje de expresión inmediata de las intuiciones», tal como hicieran Hölderlin en *Hyperion* y Nerval en *Aurelia*. El teatro y el cuento no pueden hacerlo, este último porque «queda ceñido en su básica exigencia estructural, sólo capaz de cumplirse con un tema y una materia previamente adecuados a esa regla áurea que le da belleza y perfección». Aclara luego que esa asimilación de lo poético nada tiene que ver con el lenguaje artístico de los Goncourt, en cuanto implica una práctica de despojamiento en que se sustituyen «la fórmula por el ensalmo, la descripción por la visión, la ciencia por la magia». Sus ejemplos son Giono en *Naissance de l'Odyssée;* Joyce, en *Ulysses;* Cocteau, en *Les Enfants Terribles;* Radiguet, en *Le Diable au Corps;* Gabriel Miró y *Don Segundo Sombra.* Hasta ahí Cortázar se autodefine por una línea estética nada divergente de *Sur.* En todo caso hace su elección personal y considera que Gide, Lawrence, Kafka, Mann, Fedin, Broch o Virginia Wolf presuponen las innovaciones expresionistas y surrealistas, mientras que Henry James, Mauriac, Huxley o Conrad permanecen más ligados a la novela tradicional; representan «en la novela actual lo que Valéry para la poesía francesa». Más discrepante me resulta, en cambio, el párrafo siguiente:

> Tocamos ahora nuestro tiempo circundante. Desde 1930 eran visibles los signos de inquietud en la novela, los saltos a derecha e izquierda, traduciéndose en obras dispares, pero tan comunes en la inquietud como las primeras de André Malraux y cierta escuela «dura» de los Estados Unidos. Ya en posesión de la extrema posibilidad verbal que les daba la novela de raíz poética; libres para ahondar en la liquidación final de géneros, incluso de la literatura misma como recreación (en el doble sentido del término), es visible en escritores de todas las filiaciones y lugares que su interés se acendra en algo distinto, que parecen hartos del experimento verbal liberador; casi diría que están hartos de escribir y ver escribir las cosas que se escriben; y que lo hacen por su parte para apresurar la muerte de la literatura como tal (69).

Todo lo que sigue marca una ruptura con las preferencias no sólo de *Sur,* sino del tipo de narrativa policial que imponen Borges y su principal imitador, Manuel Peyrou. Cortázar exalta que Cain, Hammett

---

(68) Cortázar, Julio: *Situación de la novela,* en *Cuadernos Americanos,* año IX, núm. 4, año 1950.

(69) Cortázar, Julio: *Id.,* p. 235.

y Chandler, los *tough writers* norteamericanos, formados en Hemingway, escriban *mal,* que acojan el lenguaje deteriorado de nuestras ciudades sin eufemismos y que prescindan de todo lujo literario en favor de la «acción pura», al punto que en sus novelas «en vano se buscará la menor reflexión, el más primario pensamiento, la más leve anotación de un gesto interior, de un sentimiento, de un móvil». Sólo conservan de la literatura policial conocida el problema (crimen más que misterio, añado yo) a resolver, pero renuncian a «sus alturas estéticas [...] para situarse en un plano de turbia y directa humanidad». Cortázar se pronuncia, en fin, por una estética de la inmediatez que ni la narrativa psicológica ni la intelectualizada pueden proveer.

En cuanto al poema dramático *Los reyes* (70), su asunto no es otro que el célebre mito de Teseo, Ariadna y el Minotauro. Inmediatamente antes que él se habían ocupado del mismo Gide en su *Thesée* (71) y Borges en *La casa de Asterión* (72). Hablé antes del valor que el retorno a los mitos clásicos tuviera para el simbolismo, del cual Gide era, en definitiva, un epígono. Su versión consiste en un relato de doce breves capítulos que hace Teseo para aleccionar a su hijo Hipólito. Aunque el hijo entre tanto ha muerto, decide continuarlo, como una especie de ajuste de cuentas definitivo con la vida (Gide, a su vez, escribía esto a los setenta y siete años). La vieja historia minoica sufre en sus manos un visible proceso de irónico deterioro: Teseo se jacta de haber «colaborado» en la muerte de Egeo, su padre, para sucederlo en el trono; de haber limpiado la tierra de «tiranos, bandidos y monstruos»; de haber concitado la fácil sensualidad de Ariadna y Pasifae; de haber engañado a Minos raptando a su hijo, el mancebo Glauco. Sin embargo, no todo en él es fanfarronería. Su relato de cómo mató al Minotauro, de la fascinación que ejerció el monstruo sobre su voluntad, ya es otra cosa. Además, tiene del suceso un recuerdo confuso y «más bien voluptuoso» que lo sobresignifica simbólicamente: el Minotauro queda así vinculado con lo sexual. Dos diálogos sostienen, a su turno, todo el andamiaje conceptual del *Thesée.* Uno es el de Teseo con Dédalo, quien le cuenta qué indicaciones le dio Minos al encargarle el Laberinto: sustraer de la vista al monstruo, pero sin extinguirlo (alusión, a mi ver, a la hipocresía burguesa respecto al sexo y su satisfacción en medio del mayor ocultamiento y privacidad), y durante el cual irrumpe en la sala Icaro, cuyo afán de elevación celestial y opiniones acerca de los límites del

---

(70) Cortázar, Julio: *Los reyes.* Buenos Aires, Angel Gulab, 1949.
(71) Gide, André: *Thésée,* en *Cahiers de la Pléiade,* 1946.
(72) Borges, Jorge L.: *La casa de Asterión,* en *Los Anales de Buenos Aires* núms. 15-16, mayo-junio de 1947, pp. 47-49.

pensamiento lógico le otorgan jerarquía de artista. El otro diálogo cierra la obra y ha sido considerado una especie de testamento intelectual del autor. Frente a Edipo, que considera única verdad lo sobrenatural, Teseo pronuncia un mensaje de fe terrestre por el cual se nota que el mito ha sido empleado con fines puramente estéticos e intelectuales:

> —Je ne chercherai pas à nier, lui dis-je, l'importance de ce monde intemporel que, grace a ta cécité, tu découvres; mais ce que je me refuse à comprendre, c'est pourquoi tu l'opposes au monde extérieur dans lequel nous vivons et aggisons (73).

Un año después aparece, en *Los Anales de Buenos Aires, La casa de Asterión.* Desde el título, y la cita inicial, Borges trabaja como preciosistas y culteranos cuando formulaban sus alusiones mitológicas de manera sutil, imperceptible para un lector no entrenado (74). Al decir «casa» en lugar de Laberinto y Asterión por Minotauro, encubre de quiénes está hablando, para ir desglosando luego una serie de pistas «las galerías de piedra», «azoteas», «la encrucijada anterior», «desembocamos en otro patio», «el sótano se bifurca», etcétera. Un típico acertijo barroco. Acertijo que se duplica en el monólogo del protagonista, Asterión-Minotauro: confiesa que su madre era reina; que cada nueve años se le ofrece un sacrificio ritual que apenas dura minutos; que es una mezcla de hombre y toro. Hasta ahí, Borges se limita a un juego cerebral, pero si prestamos atención al modo en que el monstruo expone su destino, su exposición consigue conmovernos. Esa tensión entre lo intelectual y lo emotivo es la de los mejores cuentos escritos por Borges, la de *Hombre de la esquina rosada,* la de *Las ruinas circulares.* El sentido general de este breve relato confirma la que sus críticos han considerado, con razón, figura clave de su poética narrativa: el laberinto. Es decir, un intento de dibujar el orden sobre el caos.

El poema dramático *Los reyes* es de 1949. Como Borges, su autor da relevancia al Minotauro y no a Teseo, lo común en las versiones tradicionales del mito, incluida la de Gide. Su lenguaje solemne, hierático, resulta extraño a cualquiera que haya conocido primero los libros posteriores de Cortázar. En pocas palabras el autor se ha explicado al respecto:

---

(73) Gide, André: *Thésée,* en *Récits, Romans, Soties.* París, Gallimard, 1948, p. 586.

(74) He aprovechado para este comentario varias observaciones de Enrique Anderson Imbert en su artículo *Un cuento de Borges: «La casa de Asterión»,* incluido en *Crítica Interna,* Madrid, Taurus, 1961, pp. 247-259.

> La gran lección de Borges es el rigor, no su temática, que tan poco interesante les resulta ya a los jóvenes iracundos. En cuanto a mí, busco mi propio estilo con la misma voluntad de rigor, aunque mis caminos sean muy diferentes a los borgianos. En *Los reyes* me despedí lujosamente de un lenguaje estetizante, que me hubiera ahogado en terciopelo y pluscuamperfectos. En los cuentos que siguieron *escribí argentino*... (75).

Fija allí, de paso, las cercanías y distancias con Borges, claro que desde su propio punto de vista, acerca del cual los lectores —y críticos— no debemos mostrarnos obsecuentes, salvo que creamos —no es mi caso— que el autor es *dueño del sentido* de sus escritos. Cortázar ha tomado de Gide, creo, dos rasgos fundamentales: la asociación del Minotauro con el instinto y la sugestión de que los espacios mitológicos pueden ser interiorizados a efectos de multiplicar sus valencias significativas: cuando Icaro se queja de ignorar dónde empiezan y acaban los dioses y de lo poco que la lógica le ha ayudado a saberlo, Dédalo reflexiona que «pensaba no poder escaparse ya del laberinto y no comprendía que el laberinto estaba en él». Pero *Los reyes* amplifica notoriamente el primero de esos préstamos, hasta convertirlo en verdadera clave interpretativa del texto. Ariadna le dice, por eso, al Minotauro:

> —Nadie sabe qué mundo multiforme o qué multiplicada muerte llenan el laberinto. Tú tienes el tuyo, poblado de desoladas agonías. El pueblo lo imagina concilio de divinidades de la tierra, acceso al abismo sin orillas. Mi laberinto es claro y desolado, con el sol frío y jardines centrales donde pájaros sin voz sobrevuelan la imagen de mi hermano dormido junto al plinto.

Y el Minotauro, convertido en símbolo de todo lo deforme que cada uno arrastra consigo (76), le aconseja a Teseo: «Mira, sólo hay un medio para matar los monstruos: aceptarlos.» Justo lo que Teseo, el asesino (negador) de lo monstruoso (inconsciente) no está dispuesto a hacer. Pero no sólo recurre Cortázar al mito para sustentar su afirmación, tan surrealista, de la dicotomía diurno/nocturno y la necesidad de no sofocar lo instintivo, cuyas concomitancias con la literatura europea del primer medio siglo surgirán inmediatamente a los lectores, sino que Minos, la Autoridad, el Súper-Yo, es otra figura pregnante, que en un momento del poema dice:

---

(75) Entrevista de Luis Mario Schneider a Julio Cortázar en *Revista de la Universidad de México*, vol. XVII, núm. 9, mayo 1963.

(76) Ver MacAdam, Alfred: *El individuo y el otro. Crítica de los cuentos de Julio Cortázar*. Buenos Aires-Nueva York, La Librería, 1971. Es el crítico que más importancia ha asignado a *Los reyes* respecto de la obra posterior del autor, sugiriendo algunas de las significaciones apuntadas por mí.

Es extraño. Cada uno se construye su sendero, es su sendero. ¿Por qué, entonces, los obstáculos? ¿Llevamos el laberinto en el corazón, en el recinto negro de la voluntad? Yo tenía que encerrarlo, sabes, y él se vale de que yo tenía que encerrarlo. Soy su prisionero, a ti puedo decírtelo. ¡Se dejó llevar tan fácilmente! Aquella mañana sabía que salía camino de la espantosa libertad, mientras Cnossos se me convertía en esta dura celda.

Los emblemas del Súper-Yo y el Ello, tratados con la paradoja chestertoniana que Borges tanto empleara en sus cuentos policiales. Pero más allá de eso, y aquí es donde funciona la apertura de la práctica literaria cortazariana —feliz desenlace de su conversión poética hacia parajes menos controlados y anuncio de lo que será *Bestiario*—, capaz de arrastrar «impurezas» diversas, con potencia polisémica, en vez de clausurarse tímidamente en el dualismo lúdico de *La casa de Asterión.* La preocupación por preservar el silencio recorre transversalmente todo el texto: la segunda vez que Teseo se queja de que Minos hable demasiado, se suscita el siguiente diálogo entre ellos:

Teseo.—¡Calla! ¡Muere al menos callado! ¡Estoy harto de palabras, perras sedientas! ¡Los héroes odian las palabras!

Minotauro.—Salvo las del canto de alabanza.

Y en la escena final el Minotauro reclama silencio al Citarista. Está ahí, larvada pero operante, la protesta de quienes, como Cortázar, no soportaban el *ruido* que implicaba la política peronista de actos públicos y movilizaciones masivas en la hasta ayer recatada urbe, sin el bullicio de los provincianos que acudían entonces a disfrutar de los altos salarios industriales. Que ese prejuicio no sólo es una ilusión mía se puede defender con ayuda de un artículo algo posterior publicado por Cortázar en *Sur* y que hace referencia al asunto:

Los que crecimos en la amistad de los primeros discos [de Gardel] sabemos cuánto se perdió de *Flor de fango* a *Mi Buenos Aires querido,* de *Mi noche triste* a *Sus ojos se cerraron.* Un vuelco de nuestra historia moral se refleja en ese cambio como en tantos otros cambios. El Gardel de los años veinte contiene y expresa al porteño encerrado en su pequeño mundo satisfactorio: la pena, la traición, la miseria, no son todavía las armas con que atacarán a partir de la otra década el porteño y el provinciano resentidos y frustrados. Una última y precaria pureza preserva aún del derretimiento de los boleros y el radioteatro. Gardel no causa, viviendo, la historia que ya se hizo palpable con su muerte. Crea cariño y admiración, como Legui o Justo Suárez; da y recibe amis-

> tad, sin ninguna de las turbias razones eróticas que sostienen el renombre de los cantores tropicales que nos visitan, o la mera delectación en el mal gusto y la canallería resentida que explican el triunfo de un Alberto Castillo (77).

Esa posibilidad de amalgamar en un texto tantos niveles semánticos, los juicios (una simbolización del inconsciente por el Minotauro) y prejuicios (una alarma clasista que se insinúa apenas) personales, sólo es factible con una práctica y teoría literaria «impuras», como las que empieza a transitar Cortázar, alejándose del artepurismo esterilizante de sus comienzos y en el que siempre se debatirá Jorge Luis Borges.

EDUARDO ROMANO

Cochabamba 1750, 5.° F
1448 Buenos Aires
ARGENTINA

---

(77) Cortázar, Julio: *Gardel*, en *Sur* núm. 223, julio-agosto de 1953, pp. 127-129.

JULIO CORTAZAR/FELISBERTO HERNANDEZ: LA PIPA DE YESO Y LAS POMPAS DE JABON

> Hace algunos veranos empecé a tener la idea de que yo había sido caballo. Al llegar la noche ese pensamiento venía a mí como a un galpón de mi casa. Apenas yo acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo.
>
> F. H.: *La mujer parecida a mí*

> Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos. Ahora soy un axolotl.
>
> J. C.: *Axolotl*

Los dos relatos, que parten de una metamorfosis, tienen en común, además, el hecho de iniciarse de manera bastante parecida. Esta similitud, que llamó mi atención, comenzó a «trabajar por su cuenta» (tanto Felisberto como Cortázar lo dirían así) abriéndose a una reflexión sobre la obra —en especial la cuentística— de los dos rioplatenses, que intento expresar con este comentario. El material de esa reflexión está lejos de haberse agotado, por lo que lo que sigue tiene el carácter de parcial, de aproximación introductoria a una comparación que algún día deberá practicarse con mayor amplitud.

LO COLOQUIAL

Tanto los relatos de Julio Cortázar como los de Felisberto Hernández privilegian la primera persona gramatical. Viene a corroborar el procedimiento la afirmación de Tzvetan Todorov, quien ve en el yo narrador a la instancia más socorrida por los cultivadores de lo fantástico.

Por otra parte, en *Del cuento breve y sus alrededores,* Cortázar señalaba que el uso del yo protege la vida independiente del cuento, evitándose con ello las explicaciones del narrador, ese demiurgo que actúa como un intruso invasor, impidiendo el libre desarrollo del relato. Vale decir, no hay en él quien opine, quien juzgue, y la realidad ficticia o extraña —esa realidad-otra— se ve libre de elementos que resten eficacia a la atmósfera que precede y orienta el relato, otorgándole una tensión específica.

Pero hay algo más que importa destacar: Felisberto declaraba, a propósito de la lectura de uno de sus cuentos, que «... fueron hechos

para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con lenguaje natural lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias». Porque sus relatos son el producto de una larga convivencia con «la materia que elegí para hacerlos», se ha producido una fusión afectiva con ella que le impide el traslado a otro lenguaje y le acarrea la convicción de que con ello se «pierde mucho y parece falsificada». Los cuentos, «...sin yo saberlo al principio, ya fueron imaginados para ser leídos por mí». Esta fidelidad al habla que tienen los cuentos de Felisberto se asocia estrechamente con su calidad de cuentos vivos: ejercicio de traslado de lo «... que pervive en el relato y poseerá al lector como había poseído, en el otro extremo del puente, al autor» (Cortázar).

Ellos «respiran», son «criaturas vivientes, organismos completos», dirá Cortázar, y Felisberto los define como plantas «que tienen una vida extraña y propia». Vale decir: lo que puede aparecer como incorrecciones estilísticas en la obra de Hernández —a más de que efectivamente se registren deficiencias o imperfecciones perfectamente constatables en el uso de la lengua— se origina en una actitud que consiste en el traslado de experiencias vitales a la literatura. En Cortázar, en el que la voluntad de estilo es evidente, opera sin embargo el mismo factor. El cuento nace, el cuento existe, se justifica en tanto y en cuanto el que narra se mueve dentro de un ámbito cerrado —la esfericidad del cuento— del que se elimina todo lo que no contribuya a potenciar el brote de la planta, el crecimiento de esa criatura que como los conejitos de *Carta a una señorita en París,* es «... un copo tibio y bullente / que / encubre una presencia inajenable».

Creo que es esta misma actitud la que determina el tratamiento del lenguaje, cuando aparece imbuido de coloquialismos que Felisberto destacará a veces entre comillas —hoy nos hace sonreír la aparición de la palabra «patada» entrecomillada—, y Cortázar permitirá a sus personajes hacer amplio uso del habla que poseen: piénsese en *Torito, El Móvil, Relato con un fondo de agua.*

EL EXTRAÑAMIENTO

«Pero no creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro», dice el narrador ante la presión de los recuerdos, que tercamente insisten en «entrar» en la historia de Clemente Colling. Desprendiéndose lentamente «de las telas que han hecho en los rincones de la infancia», reclaman su derecho al movimiento, a su

aparición y desaparición, a asociarse con otros recuerdos, a pedir «significaciones nuevas». Hay una tristeza enorme en este cronopio —qué pena que Felisberto no supiera que su condición es la de un cronopio— que relata su viaje en el tranvía 42, por la calle Suárez, al comprobar el «caprichoso mordisco», el «tarascón cuadrado» que ha sufrido una de las señoriales quintas de un Montevideo ya en trance de desaparición —el de principios de siglo— dejándola «dolorosamente incomprensible».

Pero esa tristeza, que surge cuando de repente, «una casa se pone triste» *(El Balcón)*, la que se experimenta cuando se comprueba que existen plantas que «no se llevaban bien entre sí» *(La casa inundada)*, revierte en alegría cuando se percibe la presencia de «un silencio al que le gusta escuchar música» *(El Balcón)*, cuando se puede «desenvolver y desarrollar juguetes que funcionan a través de maravillosos mecanismos» *(Pre-original de Tierras de la Memoria)*. Porque en todo caso, siempre estará la sorpresa, el «asombro agradable ante lo que no alcanzaba a entender totalmente y presentía como extraordinario» *(El Convento)*.

Para que esto ocurra, para que de repente el pelo de un niño invada su cabeza «como si fuese una enredadera» *(Menos Julia)*, para que la pelota de trapo confeccionada pacientemente por una abuela que no tiene dinero para comprar la grande, la de muchos colores que el niño «veía a cada rato en el almacén», adquiera voluntad propia y se mueva como un animalito, es necesario saber mirar. Saber captar eso tan diferente «de la vida común», rechazar la ordenación de la vida como hábito, como alienación.

Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver, es el título de una de las historias de *Material Plástico*, de Cortázar. El humor que, como señalaba Alejandra Pizarnik (1), se reviste de todos los colores, aparece aliado con la poesía. Y tiene mucho de feroz cuando el que narra arremete contra ministerios, casas de negocios, oficinas, el tiempo cronológico medido rigurosamente, y otras manifestaciones de la Gran Costumbre. Hay furor en *Acefalía*, en *Fin del Mundo Fin*, estupor en *Esbozo de un sueño*. Lo cual no tiene nada de extraño si se piensa que el humor, el estupor, la ferocidad, forman parte de la entrañable relación que se establece con la cotidianeidad que se testimonia. Y con la cual

---

(1) Alejandra Pizarnik: «Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar (Historias de cronopios y de famas)», *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, a. 25.°, núm. 160, pp. 77-82, septiembre-octubre 1963.

se establece un juego en el que las posibilidades se multiplican cuando se es capaz —o se es impulsado irremediablemente a ello— de descomponerla, de desarmar el monolítico bloque al que se ha dado en llamar realidad.

Por ello lo otro, lo entrevisto, lo percibido en sueños o no se sabe bien cómo, pero que da señales, emite signos que nos invitan a aproximarnos, puede tener «ese aire de doblemente quietas que tienen las cosas movibles cuando no se mueven» *(Las Babas del Diablo).* O puede consistir en la vertiginosa presencia que deviene de la irrupción de otro tiempo, de otro espacio, en la normalidad de una vida intrascedente, rutinaria.

LA COLISION DE LOS TIEMPOS

Creo que cuando se trata de explicar lo fantástico por la irrupción de un suceso desacostumbrado, imprevisible, excepcional, que violenta las leyes de la normalidad, no se dice todo lo que hay que decir al respecto. Porque ningún suceso tiene autonomía ni significado en sí mismo, no hay sucesos que en sí mismos contengan una carga valorativa que los defina. Lo que violenta, lo que perturba, es la irrupción de otro tiempo, del que el suceso no es más que manifestación, efecto. Porque cada tiempo comporta un sistema de regulaciones que arrojan modalidades, cualidades, formas de estar, formas de ser.

Los personajes de Cortázar —pienso en *Lejana,* entre otros— padecen violentamente esa perturbación que los arranca del conocido universo cuyas señales delatan el establecimiento de un sistema de estímulos con respuestas *ad usum.* Y la perturbación suele ser más intensa por cuanto el fenómeno suele manifestarse con sus potencialidades latentes —habituales en otro sistema, pero no en el de los personajes en cuestión—, sin que el que lo padece alcance a comprenderlo. En *Las Armas Secretas,* las hojas secas que se pegan a la cara de Pierre «como imágenes descompuestas», conllevan una carga afectiva indiscernible para el propio personaje, imposible de comprender en sus alcances, pero que se le vienen encima con toda la fuerza que el pasado de Michele proyecta en él.

Algo parecido subyace en *Una Flor Amarilla,* en *Sobremesa,* en *Axolotl:* «Oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad aparente» / «Los ojos de los axolotl me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar». En *La Noche Boca Arriba* el protagonista

jadea en su cama de hospital, procurando el olvido «de esas imágenes que seguían pegadas a sus párpados», imágenes que pertenecen al tiempo de los motecas. Colisionan violentamente con «la penumbra tibia de la sala», con el ojo protector de la lámpara violeta que expande su suave y tranquilizadora luz.

Este choque produce el vértigo que experimentamos ante el paso del tren en *Final del Juego,* que se intensifica cuando Ariel hace su última pasada por el sitio en el que diariamente establecía contacto con las niñas: «... salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos a nosotras hasta que el tren se lo llevó de golpe».

En Felisberto, el tiempo se almacena en los «pueblitos perdidos», incomunicados, que se bastan a sí mismos y que se ramifican constituyendo una suerte de anatomía del recuerdo. Las vivencias se recortan, no tienen continuidad. Se distingue «el tipo mío de ahora» y «el que yo era aquella noche». Los pensamientos, los sentimientos, se escapan del cerco que crean los respectivos «pueblitos» y se cuelan en la vida de los personajes (del personaje) alterándola, produciendo encuentros bruscos, disgregando, disociándolo en varios yo, como es el caso de *Las Dos Historias.* Asimismo, en *El Caballo Perdido* la percepción de las magnolias actúa como prolongación de la vivencia callejera y se derrama en la sala de Celina: «En el instante de llegar a la casa de Celina tenía los ojos llenos de todo lo que habían juntado por la calle. Al entrar a la sala y echarle de golpe las cosas blancas y negras que allí había parecía que todo se apagaría... Lo que nunca se dormía del todo, era una cierta idea de magnolias... Y yo de pronto sentía que un caprichoso aire que venía del pensamiento las había empujado, las había hecho presentes de alguna manera y ahora las esparcía entre los muebles de la sala y quedaban confundidas con ellos». Del choque inicial de dos realidades—dos tiempos— se pasa a una tercera en la que los elementos se desplazan de su funcionalidad habitual y permiten la instauración de la atmósfera del relato.

EL TALLER DEL ESCRITOR

Felisberto compone varios de sus cuentos con elementos ostensiblemente autobiográficos, metaforizando al narrar los avatares de su propia existencia como pianista y escritor. Entre los rasgos caracterizadores de estos personajes que remiten al autor, nos interesa en especial la exposición a su cargo de una de las premisas más so-

corridas de Felisberto: la dificultad de la escritura. En *El Caballo Perdido*, cuando Celina «rompe en pedazos todos los caminos», la narración se interrumpe, el que narra no puede seguir haciéndolo porque ha perdido «hasta el deseo de escribir», su única amarra con el presente. Los tiempos, el pasado, el pasado inmediato y el presente, se separan. Y el tránsito continuo de unos a otros disocia al yo —temática recurrente en Felisberto—; la imaginación se libera: «... ha salido de la sala para recordar los gustos del verano y ha volado distancias que ni el vértigo ni la noche conocen». Los recuerdos se separan y se constituyen en «estirpes« de signo distinto.

Juan Méndez o Almacén de Ideas o Diario de Pocos Días y *El Taxi* nos instalan de lleno en el taller del escritor. En particular en este último se viaja «en una metáfora de alquiler» que tiene la ventaja de sintetizar el tiempo y de iluminar sombras en los recuerdos, y cuya positividad reside en que «... uno puede pensar cosas que no tienen nada que ver con ella». Quizá se trate de explicaciones que no explican nada, como diría Felisberto. Y sin embargo su aparición es recurrente, evidenciando el carácter problemático de un contar que se quiere fiel a una visión poética, extrañada, que continuamente cuestiona la solidez de lo aparentemente sólido. Un contar que desembocará en el extrañamiento, desbordando cualquier tratamiento más o menos realista en *La Casa Inundada* y en *Las Hortensias.*

En *Las Babas del Diablo*, Cortázar comienza diciéndonos que «... nunca se sabrá cómo hay que contar esto...», y la máquina de escribir y el rectángulo de la ventana en el que se inscriben nubes y palomas nos instalan en el presente del escritor que —un artificio más del cuento o no— interviene, separa, deslinda los distintos tiempos del relato. Del mismo modo, y merced a la lectura discontinua de *Rayuela,* Morelli interviene con sus reflexiones en la novela, contribuyendo a asegurar su no-progresión, invalidando toda posible lectura lineal, desescribiendo.

Por otra parte, en esos almacenes-taller que son *Ultimo Round* y *La Vuelta al Día en Ochenta Mundos,* se exponen diferentes aspectos de la problemática del contar. Ello comporta un acercamiento al lector, reforzando su papel, buscando su complicidad permanente. Porque escribir responde a la misma actitud con que dirige su mirada al pequeño y al ancho mundo. La escritura nunca será maciza, acabada. Se abre al lector como la mirada se desliza subrepticia o estentóreamente hacia lo no-habitual, hacia los resquicios que permiten reencontrar seres y cosas con afán liberador.

LA PIPA DE YESO Y LAS POMPAS DE JABON (2)

Felisberto fue un incansable perseguidor del misterio. Cada vez que daba con una nueva calidad de misterio —«Siempre pensé que el misterio era negro. Hoy me encontré con un misterio blanco», reza el comienzo de *La Casa de Irene*— experimentaba la sensación del despertar frente a una nueva maravilla. Su particular sentimiento distraído de las cosas lo lleva a profundizar esa distracción que en los textos de su madurez literaria, los que produce a partir de *Nadie encendía las lámparas*, aparece nítidamente opuesta a la representación de roles más o menos demarcados.

Cuando Cortázar declara que seguirá escribiendo cuentos fantásticos —y de hecho hay una buena cantidad de ellos con posterioridad a *Los Premios* y a *Rayuela*— lo hace compelido por la necesidad de seguir infundiendo el hálito de la vida a través de la pipa de yeso. Las pompas de jabón —los cuentos— siguen golpeando las puertas de una realidad demasiado rígida, demasiado articulada, que amenaza con someter a la literatura a la realidad social vigente, funcionalizándola, impidiéndole la expresión del arrebato poético.

El principio del placer activa las posibilidades hacia un horizonte humano, que, de no contar con él, puede volverse irremisiblemente chato, fatalmente destructor del campo de lo imaginario. El *homo ludens* sabe que su cosificación será inevitable si no aprende a desplazarse de casilla en casilla, recomenzando siempre, despertando las latencias dormidas. La experiencia poética, al abrir nuestros campos de percepción a significaciones múltiples, relaja las alternativas obturadas y conquista un espacio abierto al devenir. Con ella puede operarse ese «enriquecimiento de la realidad total», ese «salto fulgurante hacia lo otro», que Julio Cortázar reconoce en Felisberto y que es aplicable a su propia producción, «la indecible toma de contacto con lo inmediato, es decir, todo eso que continuamente ignoramos o distanciamos en nombre de lo que se llama vivir» (3).

ENRIQUETA MORILLAS

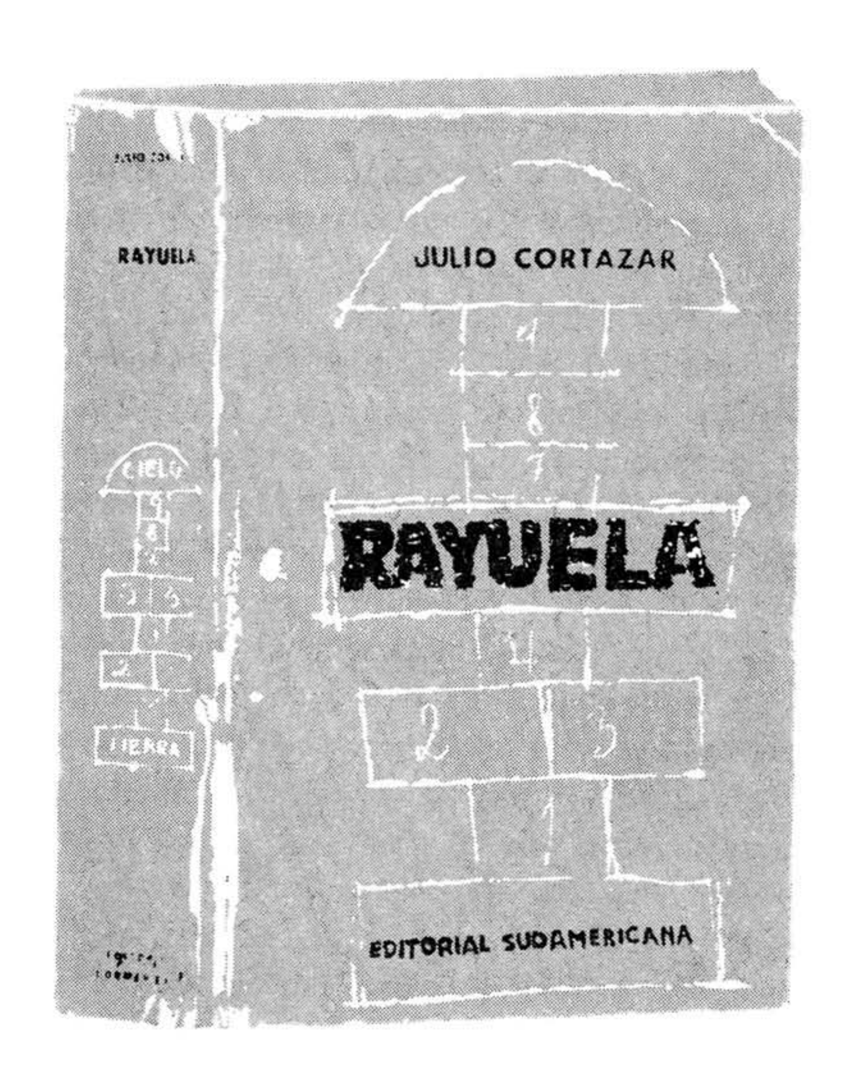
San Martín de Porres, 41, 3.° F
MADRID-35

---

(2) Tomado de «Del cuento breve y sus alrededores», en *Ultimo Round*, Siglo XXI, México, 1969, p. 37.

(3) Julio Cortázar, Prólogo a *La casa inundada y otros cuentos*, Felisberto Hernández, Lumen, Barcelona, 1975.

EN DIALOGO CON JULIO CORTAZAR



CARTA A CORTAZAR

Después de varios intentos acepté mi congénita incapacidad para escribir críticas en materia de literatura. Terminé por decirme que escriban ellos. Y es seguro que en este número de justo —ya era imprescindible— homenaje que dedica Cuadernos Hispanoamericanos *a Julio Cortázar habrá muchos de ellos y un alto porcentaje de estudios estructuralistas, considerando que la moda aún no ha muerto y que permite pasar momentos felices a los lectores.*

De manera que sobre Julio sólo puedo escribir una carta amistosa como contribución humilde al homenaje; y una carta breve, historieta con obligadas pausas a pesar de la sinceridad mutua.

Cuando vi a Cortázar por primera vez en Buenos Aires, desconfié. No por opiniones políticas, en las que coincidíamos; no, tampoco, por una subterránea riña amorosa, de la que luego él salió triunfante en París, dejándome la resobada tristeza de una letra de tango.

Desconfié porque yo era arltiano y él parecía un brillante delfín de la revista Sur. *Había publicado, Cortázar, un libro llamado* Los reyes, *que él sigue defendiendo y yo, a esta altura, no.*

Pasaron años y Cortázar, no sé si en París o Buenos Aires, publicó un libro de cuentos, varios libros, que me deslumbraron y siguen haciéndolo cada vez que los releo. Y son muchas veces. Después, sin aviso previo, apareció Rayuela. *Ahí Cortázar se descolocaba y colocaba. Se descolocaba de la tradición novelística de nuestros países, aceptada o robada de lo que se escribía en España o Francia. Su actitud resultó escandalosa para infinitas momias, rechazo que no lo conmovió porque deliberadamente se trataba de provocarlo. Y el autor se colocaba, sin buscarlo, sin buscar nada más o menos que un entendimiento consigo mismo, al frente de una juventud ansiosa de apartar de sí tantos plomos, de respirar un poco más de oxígeno, de entregarse con felicidad a la zona lúdica y sin respuesta satisfactoria de su propia personalidad.*

Claro, Julio, que las momias lo siguen siendo —aunque a veces se desembaracen de algunas escasas vendas— y la literatura nuestra necesita muchas e imprevisibles Rayuelas.

Pero recuerdo que se trataba de una simple carta, que pisé terreno resbaloso y que me acaban de anunciar que el poseedor de más de veinte títulos encomiásticos que las legiones de cobardes y adulones acercan al patrón, poseedor además de millones de dólares robados con astucia o brutalidad, ha sufrido un leve infarto en Paraguay, la hermética.

Ahora pienso sin remedio en otra dimensión de cosas y me despido de ti con el abrazo que sabemos reiterado, aunque pasemos otros años sin vernos.

P. S.—*Gracias por tu última carta; era tan buena, que quedó sin respuesta.*

JUAN C. ONETTI

Septiembre 1980

Avda. de América, 31
MADRID-2

EL CONTRATIEMPO

Querido Julio: alguna vez, tras releer «La autopista del Sur», me he preguntado qué ocurriría cuando esa caravana, dejando atrás el purgatorio de la carretera, y lejos de tu compasión, alcanzase el infierno de la ciudad, el semáforo atroz del millonario anonimato y la cursilería del Poder.

Quienes desde el exterior de nuestras fronteras —y a), *a causa de su envidia y su rencor ante la perfección de nuestro sistema civil, y* b), *a causa de su consiguiente afán de subvertirlo, aniquilarlo y suplirlo con fórmulas extrañas a nuestra idiosincrasia— han querido simular que advertían en el contratiempo una forma actualizada de la lucha de clases, ¡e incluso una guerra civil generalizada!, no sólo mienten, que eso queda bien claro a la vista del amor y el respeto mutuos que sirven de raíz y destino a nuestra comunidad, sino que mienten de manera ridícula y vertiginosa, mostrando así su incontinencia y su maldad. Esos subversivos foráneos (pero hemos de reconocer que las ideas disolventes de tales asociales extranjeros han conseguido a veces, quién sabe con qué malasartes, mentiras, espejismos, promesas, amenazas o drogas, la colaboración de algunos candorosos o desviados ciudadanos del interior) en sus informes internacionales mostraron hasta qué punto no retroceden ante la mentira al indicar que todo parecía haber ocurrido de un modo brusco y repentino, diagnóstico con el que ellos mismos descalifican su propia capacidad de análisis y con el que revelan su malintencionada extranjería, ya que, de haber analizado el contratiempo* in situ, *esto es, con conocimiento de causa y sin fines inconfesables, sabrían que, como habrá de mostrar de un modo diáfano el informe presente, el estallido postrero del contratiempo no fue sino el lamentable resultado de una cadena de malentendidos, a menudo violentos e incluso sanguinarios, es verdad, pero concatenados y de ninguna forma súbitos, y que además todo empezó a causa de un acto subversivo friamente calculado por un individuo —extranjero— del que nuestra policía ya ha reunido los datos que lo llevarán al castigo; y que, de todos modos, el contratiempo no se habría producido si nuestra comunidad no tuviera o tuviese —que de ambas formas puede y suele decirse— un nivel de abundancia que es, si este informe no yerra, el motivo fundamental de la envidia y del resentimiento de los agitadores. Pues, ciertamente, ¿no es envidiable —aunque ello de ninguna manera sea digno de re-*

sentimiento sino de emulación— que al menos la mitad de nuestros ciudadanos sean propietarios de automóvil propio, a tal punto que a cualquier hora nuestra ciudad se muestre tan invadida por la locomoción que llega a ser maravillosamente intransitable? Utilizo ese adverbio de modo y no otro porque, aunque es cierto que el tráfico rodado suele ocasionar una gran acumulación de lentitud (lo cual consiente que los conductores descarguen su agresividad —siempre nociva en una comunidad que es espejo de serenidad y convivencia y cuya constante es, obviamente, la placidez— insultándose de ventanilla a ventanilla, mentándose la madre, e inclusive intercambiándose aquí o allá diversas hostias, escapes que siempre sirven de sedante a los contendientes, que a menudo se estrechan la mano —después de haberse partido las narices— a la llegada de la policía del tráfico), y aunque también es cierto que diez, doce o catorce veces al día el tránsito rodado paraliza la circulación de manera absoluta y total, hasta que la llegada de varios funcionarios del tráfico y sus inauditos y admirables esfuerzos desenredan el nudo de automóviles y permiten la puesta en marcha de las caravanas, siquiera hasta cuatro o seis esquinas más adelante; si todo esto, como digo, es desde luego cierto, lo es también que ello sucede a causa de que nuestro sistema social es tan inteligente y generoso que da a todo ciudadano la posibilidad de poseer automóvil propio, hasta el punto de que la inmensa mayoría de los autos que con su ir y venir, lento pero incesante, prueban la modernidad y la abundancia de nuestra ciudad, suelen portar un solo pasajero: el conductor. Se nos dirá —mejor dicho: se ha escrito en los mencionados informes de nuestros enemigos, y se ha escrito con una frivolidad, un odio y una insania completamente inconcebibles en un mundo civilizado— que esta abundancia no es igualitaria, toda vez que el número de nuestros automóviles no es equivalente al censo de habitantes; pero esa es una observación maliciosa, y más, torcida, y hasta, si me apuráis, malvada, pues ¿cómo la Oficina del Tráfico Rodado Autónomo (OTRA) habría de ser tan descuidada y acientífica como para otorgar carnets de conducir a los menores —cuyo tamaño físico y cuyo nivel de responsabilidad ciudadana aún no alcanzan el merecimiento de poseer automóvil— o a los ancianos avanzados, cuyos reflejos pondrían en peligro la fluidez de la circulación e inclusive sus vidas propias, ya que ellos, por desdicha, están, lógicamente, más próximos por ejemplo al infarto, y cuya edad prácticamente les incapacita para gozar de las ocasionales descargas de tensión que, como ya dijimos, los automovilistas se conceden de vez en cuando intercambiando algunos sedativos guantazos? ¡Podrían morir, de un mal mamporro! De modo que el argumento de nuestros enemigos

sólo conserva una aparente lucidez si se refiere a que, en efecto, aproximadamente una mitad de nuestros ciudadanos no poseen automóvil propio. Y bien: ojalá el autor de este informe no tuviera en la vida preocupación más importante ni misión más difícil que ésta de refutar la evidente malevolencia de ese argumento que pretende poner en duda el esqueleto de igualdad social que da fuerza a nuestro sistema. Baste decir que nuestro afán igualitario no es tan mesiánico como para negar la diferencia. O dicho de otro modo: en nuestra comunidad todo ciudadano puede, si lo desea, ser igual, aunque puede también, si lo desea, ser diferente. No entendemos la libertad de otro modo que así. Pero además es necesario aludir a otra cuestión sumamente decisiva en cuanto a la construcción no sólo de una sociedad libre sino en lo relativo a la formación del imprescindible componente de justicia en la conciencia de todos y cada uno de nuestros ciudadanos; esa cuestión es nuestro ya profundamente arraigado concepto de la igualdad de oportunidades, que ha de ir estrechamente unida, de un lado, al conocimiento de que el tuétano del desarrollo y del progreso se asienta en esa forma social del esfuerzo personal a que llamamos competitividad, y de otro lado, al conocimiento de que existe el destino. Por lo primero, el ciudadano sabe que para ser igual ha de esforzarse, a menudo muy duramente, como se esfuerzan la mayoría de sus compatriotas; es decir, el ciudadano sabe que todo privilegio —un automóvil, por ejemplo, o dos— no es sino el resultado del esfuerzo continuado, de la fe, de la voluntad, del coraje, la emulación y, en suma, la emocionante tentativa incesante de ser igual con todos sus iguales; y así, nuestra fraternidad, famosa allende las fronteras, no es nunca una entelequia teórica ni mucho menos una parodia enfermiza de la moral, sino la suma del deseo que nuestros ciudadanos sienten, en modo firme y obstinado, de ser los unos como son los otros; bien entendido que aquellos que eligen no la igualdad sino la diferencia —por ejemplo, carecer de automóvil— no quedan obligados, de ningún modo, a contrariar sus más íntimas elecciones sociales y pueden ser tan diferentes como les venga en gana, hasta el punto de que son libres de carecer no ya de un automóvil propio sino incluso de los haberes necesarios —y diría más: imprescindibles— para comprar un billete del autobús. Esta elección de nuestros diferentes es, a medias, consecuencia del profundo respeto que nuestro Comité Intersocial de Asuntos Ciudadanos e Investigación de Asociales (CIACIA) siente por la libre elección y el libre concurso de tales diferentes en el tejido de nuestra sociedad —y la prueba de ese respeto gubernativo está en que el número de nuestros diferentes es realmente muy alto—, y es. a medias y paralelamente, la prueba de

la existencia del destino. Pues, en efecto, es el destino quien decide muy a menudo que un ciudadano tenga capacidad adquisitiva para comprar un automóvil, o dos, o tres, así como capacidad para cambiar de coche de acuerdo con el kilometraje o con la no por esperada menos repentina aparición de un modelo deslumbrador (y a este respecto nuestra Oficina de Invenciones para el Gran Automóvil —OIGA— está en manos únicamente de diseñadores geniales, verdaderos artistas capaces de provocar cada seis meses el clamor admirativo de los consumidores), y de igual modo es el destino quien resuelve frecuentemente, desde sus enigmáticas pero profundas leyes, que algunos de nuestros ciudadanos (muchos, en realidad, como con suma objetividad más atrás hemos señalado) no formen parte de nuestra multitud de iguales sino de nuestra multitud de diferentes. ¿Y quién podría ser tan obcecado como para acusar de parcial a nuestro Gobierno tan sólo por el hecho de que sabe reconocer no únicamente la existencia del destino sino el hecho de que todo mortal está sujeto a él, y a veces casi maniatado? ¿Habría nuestro Gobierno de ignorar que el poder del destino, sobre ser cosa antigua y, por ende, venerable, es, por ello mismo, elemento decisivo en la formación del componente misterioso, religioso inclusive, de la conciencia de todo mortal? Que todo hombre es un ser civil es algo que, como se va viendo, no ignoran nuestras autoridades; por el contrario: se desvelan —y más diría: se gastan— en la tarea de estimular en todo ciudadano el conocimiento de esa ley. Que a la vez todo hombre es misterioso, oscuro, irrepetible y, en fin, ser-para-el-destino, es algo que nuestros gobernantes no osarían esquivar a la hora de planificar (vale decir: a toda hora, pues que su voluntad de servicio es en verdad insaciable) la felicidad y la libertad de su pueblo. Pero además, ignorar el concurso del destino en la existencia de cada ciudadano, sobre ser ignorancia en cuanto a los ocultos ingredientes de la formación de la vida, de la conciencia y de la sociedad, lo cual podría significar un lapsus de ética que nuestros guías jamás han cometido ni van a cometer, sería también algo no menos lamentable: un lapsus estético horrible, esto es, una espantosa prueba de incultura: ¡Ignorar al destino! ¡Equivaldría a no haber leído nunca a los clásicos griegos! ¿Cabría insulto más infamante en la reconocida —y más aún: legendaria— ilustración de nuestros senadores? Me he extendido sobre este punto porque en ciertos informes de nuestros enemigos se ha deslizado, para explicar el origen del contratiempo (en realidad, para confundir, para agredir, para arrimar el ascua a su sardina, y séame excusado el mal gusto de la expresión a la vista de la legalidad y casi de la obligatoriedad de la cólera con que he de contemplar el afán subversivo de esos mencionados proter-

vos), se ha deslizado, digo, en informes foráneos, la versión, no por insostenible menos oprobiosa y nefasta, de que en el contratiempo que recientemente ha sufrido nuestra comunidad —y al que en seguida atenderá este informe— concurrió la desigualdad; por ello me he extendido sobre este punto, y también porque en tales informes de aborrecible superficialidad y de frivolidad delincuente se llegaba a especificar que nuestros guías, mediante su respeto a la existencia y vitalidad del destino, contribuyeron al advenimiento de dicho contratiempo, al que por otra parte nuestros enemigos tan vorazmente han usado en beneficio de su propaganda desestabilizadora y fanática. No: nuestro sistema no tolera ninguna forma de desigualdad. Sólo consiente, como ya queda dicho, la libertad de que se aspire a ser igual, a tener automóvil o automóviles, y la libertad de carecer de ellos, es decir, de ser diferente. Tenemos pruebas de que en otros sistemas de gobierno no se fomenta la igualdad sino que se establece la injusticia, así como tenemos pruebas de que muchos gobiernos presumen de obligar a elegir únicamente la igualdad, al tiempo que la diferencia es brutalmente perseguida. Lógico es, pues, que nuestras estructuras sociales, y la filosofía que tan sólidamente les sirve de soporte científico y moral, acaparen la envidia y el rencor de unos y otros, ya que nuestro sistema los refuta a todos por igual al haber encontrado la formidable síntesis de que la convivencia, el desarrollo y el progreso fluyan de modo natural tanto desde el respeto y el estímulo a la igualdad como desde el consentimiento hacia la diferencia. De lo primero, ¿no es prueba suficiente que la mitad o poco menos de nuestros ciudadanos disfruten de automóvil particular, así como del goce adjunto de poder descargar las tensiones naturales de toda vida inteligente mediante las mentadas a sus progenitores de ventanilla a ventanilla, o mediante la olimpiada de soplamocos que a menudo motivan las aglomeraciones del tráfico rodado? ¡Todo mortal tiene derecho a sedar a gritos sus nervios, y no pensar así es no haber entendido los principios de la psicología de masas! Y de otro lado, ¿no es suficiente prueba de la equidad que mantiene en perfecto equilibrio el edificio de nuestra sociedad el hecho de que la otra mitad de nuestros ciudadanos son libres de reivindicar su diferencia no poseyendo un automóvil? Los informes foráneos arrancan a este hecho deducciones frenéticas; mas la deducción justa, y bien simple por cierto, no puede ser otra que esta: nuestra ciudad no obliga a nadie a tener coche. Y más: nuestra ciudad (y sólo la modestia me prohíbe atender a la tentación de escribir Ciudad con mayúscula) ni siquiera obliga a nadie a viajar en los transportes públicos. Y más aún: nuestra Ciudad no obliga a nadie a poder sufragar el im-

porte del billete del autobús. En suma: nuestra Ciudad consiente que cualquier ciudadano que lo desee pueda viajar a pie. Sobre la libertad se escribe mucho. Demasiado y muy contradictorio todo ello. Pero la libertad, igual que el movimiento, únicamente se demuestra andando. Con esto no quiere insinuar el autor del presente informe que sólo es libre quien carece de su automóvil e incluso quien usa el albedrío de carecer de emolumentos para sufragar el gasto de sus traslados en los transportes públicos; para extraer tal deducción de la frase anterior sería preciso una inconmesurable mala fe. Tanto más cuanto que, en realidad, y para llegar a los últimos límites de la objetividad informativa, entre la libertad que el ciudadano tiene de esforzarse por ser igual y la que también tiene para asumirse diferente, el sistema no oculta a este respecto una cierta aunque muy remota, y casi imperceptible, predilección por la actitud del ciudadano con afanes igualitarios, sin que de ningún modo contraríe ni el albedrío ni el destino del diferente; y además, esa sutilísima preferencia —que en nada contraviene a la constante organizadamente libertaria de nuestro sistema social— es inmediatamente comprensible si se pretende no desconocer las leyes del progreso, una de las cuales sin duda es la constancia y hasta —si es que se nos consiente una forma bellamente metafórica de expresarnos— la violencia de la producción. ¿Y cómo habría de conservar la producción su ímpetu sin el concurso del ímpetu de grandes masas productivas? ¿Y cómo habrían de conservar las masas su ímpetu hacia el progreso, que es como decir el futuro, sin el concurso de un paralelo ímpetu consumista? Son leyes no ya tan sólo del mercado sino de la existencia y la excelencia mismas de las comunidades. Se comprenderá entonces por qué nuestro sistema, y en su nombre nuestros representantes legítimos, y en su nombre un alto y solidario porcentaje de la comunidad, observan una cierta predilección por la igualdad de los iguales, en menoscabo —pero muy levemente— del incuestionable respeto por la igualdad de los diferentes. Los informadores foráneos (y constantemente siento la tentación de mencionarlos sin contemplaciones como envidiosos, rencorosos y subversivos, aunque la buena educación me inclina sin cesar a la elegancia de los eufemismos), que en sus documentos infames, al explicar su versión de nuestro contratiempo, hablaron de lucha de clases e incluso de guerra civil, ciertamente carecían de la sutileza precisa para entender cómo esta fluidez sociomoral que pudiéramos bautizar como la ecuación producción→consumo→igualdad→felicidad, y el consiguiente entusiasmo que esa ley produce en nuestros propietarios de automóvil, en contraposición con el libre y alto porcentaje de ciudadanos diferentes, algunos de los cuales bien pudieron

confundir diferencia con desigualdad (pero sin causa verdadera para ello, y mucho menos para convertir esa confusión en violencia, toda vez que nada les prohibía esforzarse por efectuar un desplazamiento desde la diferencia a la igualdad, esto es, de la carencia a la obtención, posesión y disfrute de uno o de varios automóviles), cómo, queremos repetir, esa separación en propietarios de automóvil y viajeros de autobús o viandantes pudo, sí, ser tal vez y en cierta manera uno de los más superficiales motivos de la discordia que dio lugar al contratiempo —originado, no se olvide, por la subversión de un foráneo—. Pero —y sobre esto nos demoraremos en seguida, siquiera sólo sea enumerando la sucesión de los hechos que se produjeron, y con ello se advertirá la falacia y la poca seriedad científica de los informes de nuestros enemigos— en modo alguno lo sucedido autoriza a ningún analista a suponer que el contratiempo pueda ofrecer una interpretación tan primitiva como la de llamar lucha de clases a la contienda que se produjo, que, desde luego, no debemos negarlo, llegó a ser tan bárbara y sanguinaria que ya nadie reconocía en los componentes de los diversos bandos a aquella sociedad tolerante, paciente, alegre y admirable que es ejemplo de otros y a la vez envidia de todos. Llegaremos a ello, pero séanos ahora permitida una observación más sobre nuestra fluidez sociomoral (recuérdese: producción→consumo→igualdad→felicidad), y ella es la de que, como queda dicho, el sistema y sus impulsores, y nosotros los ciudadanos, o al menos la mitad de nosotros, sentimos, sí, una leve, casi exquisita preferencia por el libre esfuerzo de alcanzar la igualdad por sobre el libre afán de asumir a la diferencia; repetiremos —por última vez, ya que estamos seguros de que este informe se confecciona para adultos— que sería totalmente inicuo suponer que esa leve inclinación signifique, de ninguna manera, menoscabo o desdén al albedrío o al destino del diferente. Al menos, del diferente como multitud. Y esta matización en modo alguno es aquí ociosa: la diferencia como multitud es prácticamente tan necesaria al bienestar y al equilibrio de nuestro sistema como la multitudinaria igualdad. Es decir: la multitud de propietarios de automóvil no es más imprescindible para la consolidación de las bases de nuestra dicha que la otra multitud que nos completa como sociedad y que nos equilibra como comunidad feliz, y que es la multitud de los viajeros de autobús y viandantes forzosos o, por decirlo con mayor precisión, ciudadanos libres de no alcanzar los haberes con que sufragar el precio del transporte público. Ambas dos multitudes mutuamente se complementan, se imbrican y casi se confunden en la tarea de construir nuestro formidable edificio social. Pero —y esta matización es sutilísima y a la vez es inexcusable— así como desde la

multitud de propietarios de automóvil no es concebible que se desprenda un individuo antisocial que ponga en duda la excelencia de nuestro sistema, ni, por tanto, pueda propagar la infección del descontento o de la ingratitud, de entre la multitud de usuarios de los transportes públicos y de viandantes pueden, por el contrario, brotar —y de hecho brotan— descontentos y desviados. Bien es verdad que ello sucede pocas veces y con escasa o nula convicción de su parte, por cuanto ellos no ignoran que son libres, es decir, que su diferencia se amamanta en la libertad radical del sistema, y si alguna vez sus veleidades de atentar contra su propia libertad llegan a alcanzar naturaleza peligrosa la acción de nuestra Policía para la Persuasión del Ciudadano Diferente (PPCD) persuade raudamente a los grupos de revoltosos mostrándoles lo injusto —y lo inútil— de sus reclamaciones: es un contrasentido ser libre, y a la vez diferente, y a la vez descontento; es un contrasentido disfrutar plenamente de un sistema perfecto y al mismo tiempo criticarlo. Cuando ello ocurre, nuestra PPCD asume diligentemente el esfuerzo de poner orden en tales confusiones, y en poquísimo tiempo los confusos comprenden no ya sólo que no tienen derecho a vivir víctimas de los contrasentidos sino también que ese género de vida puede incluso agredir a su salud mental; por cierto que a veces esto ocurre, y entonces los confusos han de ser instalados en clínicas psiquiátricas, equipadas con tan modernas posibilidades quimiotécnicas y persuacientíficas que prontamente sanan del sufrimiento de su contrasentido, y regresan, por usar nuevamente una bella metáfora, al útero social, henchidos de gratitud y de entusiasmo (sólo unos cuantos ciudadanos brutalmente recalcitrantes permanecen enfermos, y ello es cosa que tienen apenados y absortos a nuestros Científicos Activos para la Gobernación de Brutales —CAGB—). De modo que estas ocasionales recaídas de ingratitud y descontento colectivos no significan, en rigor, nada tan alarmante que pudiera o pudiese —de entrambas formas es correcto expresarlo— sobresaltar la normativa de nuestro sistema, pues basta en realidad, aparte de la acción presurosa de la PPCD, hacerles ver a los pacientes que el privilegio de ser libres y a la vez diferentes es algo que no tiene precio, y ello sin omitir el argumento, o más bien el axioma, de que tan libres como para ser diferentes lo son para pasar a ser iguales, y que en función de ello sólo basta que a sí mismos se exijan el esfuerzo, no necesariamente inaudito, de desplazarse hasta llegar a la igualdad, en donde les espera un automóvil formidable, causa de envidia —por su línea, su bajo consumo y su resistencia increíble— de la tecnología extranjera. Ellos, que en el fondo son aplicados, que no carecen de la inteligencia precisa para distinguir

el espejismo del verdadero oasis, lo entienden con premura, y de hecho tan lo entienden que se disponen al esfuerzo —lo repito: no siempre extenuante— de desplazarse desde la igualdad de la diferencia a la igualdad de la igualdad. No son, por lo antedicho, los mencionados ciudadanos, motivo de preocupación; la diferencia como multitud, lo repito, cuenta con toda nuestra simpatía y todo nuestro estímulo para que cunda en ella el espíritu de la superación. Mas hay, no obstante, otro tipo de diferencia, y ella sí es peligrosa: se trata de la Diferencia Solitaria y Extrañamente Descontenta y a la vez Satisfecha. Estos ciudadanos, o mejor es llamarles individuos, pues no merecen otro apelativo, además de plantear un problema a nuestro departamento de siglas (DS), ya que para designarlos tuvimos que tolerar un grupo de iniciales que tiene toda la apariencia de un desvarío de vacilaciones, nada acordes con nuestra lógica nacional (DSED'S: no se nos negará que estas siglas parecen extranjeras), éstos, repito, ejercen una diferencia peligrosa, como ya quedó expuesto; y más aún: triplemente peligrosa. De un lado, es peligrosa su conducta para el resto de la comunidad diferente o no motorizada; al mismo tiempo, lo es también para la comunidad motorizada; y finalmente, lo es también para los funcionarios del Palacio de Investigación de Conductas Inconcebibles (PICI). ¿Cuál es la característica de esa conducta tan tumultuosamente nociva? El mero hecho de expresarlo en palabras ya produce bochorno: esos inconcebibles son aquellos que pudiendo instalarse en la comunidad de iguales, es decir, pudiendo disfrutar de un automóvil propio, se niegan a adquirirlo y viajan en los transportes públicos, e incluso emplean su tiempo (¡pero no es sólo suyo: es también de la comunidad!) en maratonianos paseos. Considérese con atención hasta qué punto es enojoso —me atrevería a agregar: punible— el problema que nos plantean estos increíbles seres, sin embargo aborígenes: 1.°, son potencialmente iguales y sin embargo no lo son en la práctica; 2.°, no son objetivamente diferentes y lo son sin embargo; 3.°, son a la vez diferentes e iguales; 4.°, son iguales que los diferentes y diferentes de los iguales, sin dejar de ser a un tiempo, como claramente hemos visto, potencialmente iguales y prácticamente diferentes; 5.°, son diferentemente iguales y diferentemente diferentes; y 6.° (y esta es, de entre todas las evidencias, la verdaderamente pavorosa): no son iguales y no son diferentes. Hay que decirlo con claridad y con coraje: no existe promontorio, pliegue o rincón del universo en donde pueda devenir sosegadamente una comunidad capaz de tolerar sin horror la conducta de estos extraños. No hay comunidad, ni siquiera la nuestra, con semejante capacidad de integración. No es posible integrarlos. No queda, pues, más

solución que la de vigilarlos. Y cuando es necesario, encarcelarlos. Y cuando es dolorosamente imprescindible, ejecutarlos. Aunque no es tolerable consentir la suposición de que esto pueda suceder con frecuencia. Por lo común, basta con la labor de vigilancia: nuestros funcionarios de PICI, sobre ser abundantes (para cada uno de estos inusitados aborígenes ejercen su trabajo entre dos y seis vigilantes) han obtenido todos una tan alta calificación en astucia y en diligencia (amén de otros saberes, como ser la ventriloquía, el funambulismo, el travestismo, la transmigración, la levitación, las artes marciales, la paciencia, la opacidad, la intimidación, la simpatía, etcétera) que es furiosamente improbable a), *que el número de los inusitados se extienda hasta límites irreversibles, y* b), *que su capacidad de infección llegue a constituir una seria amenaza para nuestra comunidad, al menos en las situaciones normales, pues sería indecoroso negar que —y volveremos sobre ello— en una situación extraordinaria como la que llegó a crearse en el curso del contratiempo fueron, sí, casi protagonistas, como este informe mostrará puntualmente. Mas permítasenos que primero establezcamos por qué pueden llegar a ser tan peligrosos estos difereiguales, o igualifederentes, o como quiera que debamos nombrar a esta fauna tan procelosa y preocupante que ni nombre exacto consiente. Son, como queda anotado, peligrosos en triple circunstancia. Por un lado, lo son para nuestra comunidad de iguales porque éstos, ante la inescrutable conducta de unos iguales que no son sus iguales pueden llegar a sentir dudas sobre su propia, legítima y probada igualdad. Por otro lado, son nocivos para la multitud de diferentes porque, ante esos otros diferentes que bien pudieran ser iguales, que potencialmente lo son, y que por ello son diferentes de los diferentes, los legítimos diferentes pueden llegar a abrigar dudas sobre su propia diferencia, y consiguientemente, aconsejados por sus dudas, podrían incluso perder el orgullo de ser lo que son —diferentes— y la ambición de ser lo que pueden llegar a ser —iguales—, ya que el lenguaje de la duda se complace en perder a los hombres, o al menos en inmovilizarlos; ¿y cuáles serían las consecuencias de una tan monstruosa inmovilización colectiva? Peores en todo caso que las de una movilización colectiva (de hecho, pudiérase decir que el contratiempo fue un fenómeno parecido al de una movilización colectiva, y enfrentada entre sí, además, y ello no supuso en modo alguno el resquebrajamiento de las bases de nuestra sociedad; estamos en disposición de asegurar que, al contrario, sirvió para consolidarlas). Y por último, esos difereiguales, tan espantosos que hasta el nombre esquivan, son nocivos no ya sólo para los funcionarios del Palacio de Investigación de Conductas*

inconcebibles (toda vez que, no obstante la diligencia, la astucia, la levitación, etcétera, de dichos funcionarios, es un hecho que los difereiguales siguen testarudamente existiendo), sino, de forma general, para todas las instituciones de nuestra sociedad, ya que ellas existen para la consecución, consolidación y acrecentamiento del bien común, y esos infames igualifederentes no sólo ejercen la soberbia de renunciar a los bienes comunes más bellos y veloces (recuérdese que la lluvia de marcas, líneas, detalles, colores, resistencias, etcétera, es un verdadero diluvio que desciende sobre nuestra comunidad como aguacero sobre sediento páramo, si es que otra vez se nos consiente el socorro de la belleza metafórica), sino que pudieran amenazar con infectar a iguales, diferentes, gobernantes, funcionarios... Horrible. Peor aún: caótico. ¿Se comprenderá, pues, por qué nuestras instituciones, si no corren peligro de desmoronamiento —eso nunca— sí han de soportar el acoso de la perplejidad e incluso de la cólera? Y si se tiene en cuenta que toda nuestra filosofía social se asienta sobre la placidez y la bondad de la comunidad, tan compartidas —y más diría: creadas— por las instituciones, ¿cómo no comprender que esa cólera institucional que tienen la desdicha, y el deber, de sentir nuestros funcionarios y jefes, es una deuda más que cargar a la cuenta de los difereiguales? Pero lejos de nuestro ánimo parecer ni vengativos ni alarmistas. Tanto menos cuanto que, como queda expresado, ni el número ni la capacidad de contagio de estos innominados son cosa tan crecida como para temer el éxito de su gestión. Son peligrosos, sí, mas no en exceso. Entre otras causas, porque no son muchos. Y es que no pueden serlo. Es materialmente imposible: ¿cómo una sociedad perfecta podría incubar su propia destrucción? Sencillamente, eso no es concebible. ¿Y quién podría padecer un extravío tal como para concebir lo que no es concebible, imaginar lo inimaginable, y mucho menos realizar lo que no es realizable? Nos complace violentamente mostrar a través de este informe cómo, por más que la subversión laboró con alevosía, justamente para posibilitar lo imposible —oh cuán poco realistas fueron—, no sólo no lo consiguieron sino que, antes bien, nuestra salud social salió del contratiempo reforzada. Pero no negaré que resultó difícil; aunque, ¿cuándo fue fácil conquista alguna encaminada a mejorar el mundo? Nunca: preguntad a los libros, interrogad a los ancianos; y todos ellos os dirán hasta dónde puede ser laboriosa la lucha del Bien contra cuantos pretenden horadarlo. Y a fe que durante el mentado contratiempo intentaron no ya horadar el Bien sino asombrosamente destruirlo. Pero he aquí que al redactar las líneas que anteceden, la mesura, la justicia, y hasta el amor a la comunidad a que pertenecemos,

han cautelosamente parado nuestra mano: ¿Por qué —parecía preguntar dicha mesura a nuestra también dicha mano—, por qué usar el plural de forma tan desprevenida? Cierto que concurrieron los malos ciudadanos en la primicia de lo que se pretendía que acabara en desastre, e incluso cierto que en un momento dado la comunidad entera se extravió en la agresión, la aniquilación y el pillaje, pero —prosigue interrogando la justicia y escuchando la mano—, ¿acaso las investigaciones ulteriores no establecieron irrefutablemente que el origen de todo nos llegó, como una maldición, del esfuerzo de un extranjero? Es verdad. Una y mil veces es verdad. Y no podía ser de otro modo: en nuestra sociedad es material y espiritualmente imposible que surja un contratiempo de tales catastróficas dimensiones a no ser que intervenga —como es notorio que ocurrió en el caso motivo de este informe— una mano foránea, o al menos el concurso de algún suceso interno de naturaleza absolutamente infernal; de hecho, nada remotamente parecido al contratiempo había nuestra Ciudad sufrido desde aquellos lóbregos días en que todo salió de sus casillas a causa de la emocionante persecución de aquel engendro que violó a veintidós menores y una sirvienta y que ni siquiera pudo declarar rectamente en el juicio que lo condenó, ya que era sordomudo el malvado. Pero puede dar por seguro nuestra comunidad que esta vez el culpable responderá de su crimen abominable y que lo hará en correcto idioma, o casi correcto, ya que, aunque desde luego es beneficiario de nuestro lenguaje —vergüenza da tenerlo que admitir—, sin embargo arrastra las erres. Y no es ésta la única característica del culpable que ya conoce nuestra policía. Sabemos mucho más. Por ejemplo: que sus acompañantes han de tolerarle una estatura superior a dos metros (¿complejos? ¿nosotros? ¡al contrario!: ello hará más sencillo el trabajo de localización y de captura). Sabemos asimismo que aparenta un tercio menos de edad de la que tiene, y aunque si bien esa característica puede a primera vista ayudarle a desorientar a sus perseguidores, en el fondo contribuirá también a su acorralamiento, ya que todo dato personal que lo distinga de la gente común elimina a infinidad de sospechosos y contribuye a contraer el cerco en cuyo centro se encuentran su persona, su crimen, nuestra alegría y la equidad que habrá de ajusticiarlo sin compasión. Conocemos, en fin, lo suficiente sobre tal foráneo (su edad, sus señas personales, su profesión —subversiva, como era de esperar—, sus viajes, sus amistades, sus libros predilectos, su música de preferencia —no ignoramos, por ejemplo, que toca la trompeta—, sus frecuentemente distintos domicilios, que con inconcebible ingenuidad a menudo supone poco menos que clandestinos...), en fin, lo suficiente, repetimos,

como para que resulte ridícula la idea de que pudiera ocultarse a la diligente mirada del castigo. Sabemos de él cuanto es preciso para nuestros fines, y ello hasta límites extraordinarios; por ejemplo: sabemos que llama —sin duda es lenguaje cifrado, cosa obligada en los espías— a muchos de sus cómplices exactamente así: croponios; *que llamas* mufas *a sus enemigos —por cierto: son legión—; que su nombre, aunque cortado contiene a la palabra azar, no por ello contribuirá a hacer menos exacta ni menos azarosa su captura; y etcétera, y etcétera. O dicho de una sola y magnífica vez: sabemos de él ya más que cuanto sabe él mismo de sí mismo, desde lo que ya ha sido consignado en líneas precedentes hasta cuanto calla con prudencia este informe a fin de no obstruir la eficacia de la justicia (que aún se encuentra en su etapa de discreción e incluso de confección y propagación de pistas simuladas, por lo que el lector de este informe hará bien en no dar por enteramente veraces las conclusiones a que pueda llegar en solitario a la vista de las referencias que aquí se proporcionan; aunque desde ahora mismo es bien venido si esta deliberada bruma le anima a prestarnos su colaboración), y hasta ni siquiera desconocemos que el foráneo tiene por afición la redacción de informes. Este descubrimiento nos condujo al conocimiento de su identidad; en efecto, una vez rastreada esa afición que usurpa, nuestro Lectura Sigilosa Department (LSD) examinó pacientemente toda su actividad informativa y encontró, sin asomo de duda, que uno de sus informes voceaba su culpabilidad: en él, ese foráneo ¡nada menos que discurría con demoníaco sarcasmo —y engañosa ternura: también él proporciona pistas falsas— sobre una carretera, unos iguales, algunos miles de automóviles! ¿Comprendéis? ¡El foráneo oculta en su pasado una horrenda parodia de alguna caravana de automóviles a lo largo de una autopista que se llama del Sur! O dicho con exactitud: ¡odia los automóviles, tanto más cuando son tumulto! Ya no son menester más pruebas para asegurar que solamente él fue quien, con odio horrible disfrazado de compasión, inició una mañana, en un paso de cebra, el contratiempo. Lo hizo con premeditación, fríamente, como trabajan nuestros enemigos. Un automovilista que pudo despavoridamente escapar de un atasco atropelló a una muchacha en un paso de cebra. El accidente fue ciertamente lamentable pero fue un accidente, y ni siquiera fue el primero: ya en otras ocasiones, al sustraerse de una aglomeración, la alegría de un automovilista le había ofuscado los reflejos hasta conducirle a una embestida imprevisible y más o menos catastrófica. ¿O creyó ese foráneo que aquel cadáver de muchacha era acaso el primero? Y sin embargo se comportó como si lo creyera: gritó, vociferó, e incluso le pegó al propietario del automóvil aludiendo*

nada menos que a un crimen. Hasta aquí, pudiérase pensar que el foráneo creyó acaso que ese accidente fue cosa extraordinaria; que, en fin, desconocía que en nuestra sociedad tales cosas ocurren, a tal punto que su reparación está prevista (¿por qué, si no, habría de funcionar tan diligentemente nuestro Departamento de Indemnizaciones, por qué?); pero demostró que fingía cuando, exultante de subversión, arengó a viandantes diversos, y sin duda debió de imprimir gran acaloramiento a su mitin, puesto que logró que su vesánica oratoria enardeciera a los tradicionalmente mansísimos peatones, a quienes el disfrute de su diferencia, reconocida y hasta garantizada por el sistema, solía inundar de plenitud y por ello de ejemplar calma; y sin embargo, a la sazón, y por culpa del maquiavélico orador, acorralaron al asustado propietario del automóvil inocentemente homicida y a puntapiés y dentelladas lo asesinaron sin piedad y con tal saña que costaría después mucho trabajo e inclusive vacilaciones a los familiares del finado reconocer los restos no ya sólo del muerto sino también del automóvil, pues los furiosos, tras aniquilar carniceramente al responsable de la muerte accidental de la muchacha, parecieron cargarse de condenación y delirio y volcaron el coche, lo apedrearon, lo golpearon con rejas de balcón previamente arrancadas de un mismo, y finalmente le prendieron fuego, y allí permanecieron con los ojos inyectados en sangre contemplando la hoguera con horrorosa euforia y haciendo corro en redor suyo hasta que la autoridad les persuadió a que huyeran en exceso, ya que a nadie se pudo detener. Mas lo peor no fue la velocidad de los criminales, tanto para efectuar su asesinato como para evitar el castigo legal, sino que ambas noticias recorrieron en poco tiempo la Ciudad y, así, se supo prontamente que una horda de diferentes encabezados por diversos difereiguales y éstos estimulados a su vez por un foráneo habían «ajusticiado a un criminal»: entrecomillamos la frase porque así es como las hordas de diferentes, sin duda aconsejados por algún difereigual con veleidades literarias, bautizaron a lo que sólo fue homicidio impremeditado; pero el hecho es que pese a tal manifiesta impremeditación el suceso no sólo motivó, como hemos visto, el enfurecimiento inusitado de varios ciudadanos que sin duda enmascararon su indecorosa envidia a la propiedad de un igual tratando de hacerla parecer un acto de justicia (¡Justicia, justicia!, gritaban esos desalmados mientras danzaban en corro alrrededor de las llamas que desfiguraban definitivamente el bellísimo automóvil propiedad del igual ya muerto), sino que motivó también, de acuerdo con los estudios que ulteriormente efectuara una comisión de Psicólogos para Asociales y Xenófilos (PAX), prácticamente toda la dialéctica vertiginosa y bárbara que luego hubimos de llamar contratiempo. Pues,

¿cómo no advertir que cuando a la mañana siguiente un automovilista, que no podría esgrimir como un atenuante el venir excitado por embotellamiento alguno —ya que el hecho ocurrió de madrugada, hora en que la Ciudad parece resueltamente un desierto de sosiego—, al embestir a una anciana en medio de una acera para peatones lo hizo sin duda recordando al camarada que horas antes había tenido la fortuna de morir destrozado sin tener que contemplar el horroroso destrozo de su coche? A partir de esa etapa el contratiempo comenzó a crecer, tanto en velocidad como en matices, tanto en acontecimientos sangrientos como en sucesos de la imaginación (pues, digámoslo con la modestia del paréntesis, es justamente la imaginación una de las características más preclaras de nuestra sociedad), y así, en el Departamento de Cómputos e Investigación de Avisos (DCIA) se obtuvo la irrefutable conclusión de que en los días siguientes las denuncias por estacionamiento indebido —es decir, en aceras, doble fila, pasos de cebra, terreno reservado para carga y descarga de viajeros o frutas u otros comestibles, entradas de garajes, etcétera— se debieron en su notoria mayoría no a los agentes de la autoridad y ni siquiera a funcionarios del Estado, sino al afán de ciudadanos diferentes, bien por manifestar su rencor contra los iguales, bien por colaborar con los encargados del tráfico, pues si es cierto que si algunas denuncias pudieron parecer delaciones, ya que se hacían por teléfono y sin que el delator se autoidentificase, es igualmente cierto que muchos diferentes, al descubrir un turismo mal aparcado, corrían al más próximo cuartel de policía del tráfico, o interpelaban a un guardia para que cumpliera con su deber, o incluso se desplazaban hasta las alejadas cocheras de las grúas para acompañar personalmente al conductor de grúa que habría de secuestrar el turismo mal puesto, y en todos estos casos los ciudadanos denunciantes comenzaban por proclamar su propio nombre con civismo conmovedor. La imaginativa respuesta de la comunidad de iguales ante tal endurecimiento súbito de los problemas de estacionamiento (e inclusive de tránsito: a menudo los autos eran apedreados al circular hasta por su derecha) fue la instantánea decisión casi unánime de denunciar a cuantos peatones transgredieran las leyes de circulación, y a causa de ello alcanzó a ser prácticamente inconcebible que un peatón pudiera apoyar un solo pie fuera de las aceras a él destinadas o cruzar una calle con el semáforo en rojo o ámbar sin que al punto un igual no lo enfocara con su coche y, así, amenazándolo con derribarlo y rodar sobre él (aunque ello, por el momento, no ocurría a menudo), lo condujera a la comisaría para que pagara la multa correspondiente a su temeridad. Habrá que convenir en que también a estas denuncias es menester examinarlas con aten-

ción; y más: con equidad; pues si no hay duda de que si a algunas de ellas las motivaba la venganza, es de admirar que a otras las motivaba únicamente el buen deseo de hacerles comprender a los temerarios distraídos que podrían ser considerados como provocadores y así incitar a otros iguales, de nervios peor templados, y morir. Lo cierto es que las denuncias, tanto del diferente contra el igual o el difereigual (¡y ha sido siempre tan difícil el distinguir a ambos sin un previo interrogatorio, que a veces basta con que sea ordinario, mas que a menudo ha de ser especial!), como de los iguales contra los no beneficiarios de automóvil, si es verdad que por unos días consiguieron una ordenación del tránsito tan admirable que superaba hasta a los sueños más meticulosos de nuestros encargados de redactar las ordenanzas relativas al tráfico rodado y peatonal (más tarde, cuando concluyó el contratiempo, los redactores de ordenanzas urbanísticas reunieron toda la documentación existente sobre esta etapa de denuncias, humildemente dispuestos a aprender cuanto de ejemplar y eficaz hubo tenido ese afán denunciante, a fin de codificar con ulterioridad un sistema de incentivos, premios, reducciones de pena, etcétera, para quienes con sus denuncias de contravenciones contribuyèren a conseguir la fluidez rodada y peatonal de nuestra nuevamente feliz comunidad), es también cierto que esa fiebre de perfección que de uno y otro lado se produjo no careció a menudo de una cierta agresividad: pues, en efecto, llegó a ser una escena habitual la de tal o cual guardia atendiendo la delación de un diferente y a la vez la denuncia de un igual, y teniendo que dejar caer al suelo tanto el block como el lápiz, toda vez que la tensión entre los denunciantes antagónicos crecía de tal manera que el diverso civismo daba con los tres en los gritos, las amenazas o directamente en las hostias; aunque aquí se hace necesario no silenciar el aspecto democrático y equitativo del sistema, pues que el guardia, sin favoritismo ninguno y con paralela diligencia, zurraba por igual a uno y a otro, y era a su vez zurrado por las entrambas partes, que además se zurraban entre sí. Los informes de nuestros enemigos mentirían que estas escenas eran bochornosas, sin advertir que en ellas se hacía patente la renuncia a todo privilegio. El problema solía complicarse después en las dependencias de las clínicas a que eran conducidos los contendientes para su calma y cura, pues sucedía que parte de los médicos y de las enfermeras propietarios de coches atendían con mimo a los iguales, y con aspereza, explicable pero no justa, para con los diferentes, que, claro está, no contenían entre sus documentos identificatorios (pues, es cierto, a menudo estos heridos llegaban a la clínica con pérdida de conocimiento, cosa muy natural habida cuenta de la abundante pérdida de sangre o de masa encefáli-

ca), no contenían, repetimos, carnet de conducir. Y tal trato causaba de inmediato la protesta legítima de otros peatones, otros médicos, y aún de otros guardias que cumpliendo sus deberes profesionales hubieren contribuido al traslado de los heridos; y ante la cerrazón y el endurecimiento de algún eventual enfermero, obstinado en ignorar que todo moribundo es sagrado, se produjeron con frecuencia creciente escenas de lamentable saña colectiva en el silencio mismo de clínicas y de hospitales, hasta el punto de que no han faltado informadores malevolentes que han sostenido que el contratiempo tuvo su origen precisamente en los lugares que estaban destinados a mitigar el sufrimiento de los heridos y a amortajar con rapidez y con tristeza a los cadáveres: ¡véase cuán demagógicos y falsos alcanzaron a ser los argumentos de quienes con razón nos envidian y sin causa nos odian! Y es que nada hay tan tentador a las babas de la maldad como una sociedad dichosa. Cierto que por aquellos días, para conseguir advertir cuán dichosa es nuestra sociedad había que recurrir a la memoria o la esperanza, había que examinar la venerable perfección de nuestro pasado o imaginar la belleza indudable de nuestro porvenir; el presente, lo que se llama propiamente presente, hallábase algo turbio, de manera que resultaba lógico, aunque precipitado, que algunos ofuscados conjeturasen que del estado del presente sobrevendría la destrucción de la Ciudad, o algo inclusive más insano: que advendría la anarquía. Como quiera que en toda comunidad libre es posible la aparición de espíritus disolventes, hubo entes de esa laya que vaticinaban un porvenir anárquico, cuando bien claro está que todo cuanto ocurría de negativo durante aquellos días es que en nuestro sistema se introdujo una porción de confusión e incertidumbre. Precisamente, incertidumbre es la palabra que de modo cabal explica (pues todo tiene explicación) el hecho extraño de que en aquellos días los taxistas, creyendo que con tal conducta defendían sus propios intereses, tendían a solidarizarse no con iguales sino con peatones, error que con premura abandonaron cuando entre los cadáveres de diversos iguales que empezaron a verse colgados por el cuello en las farolas de las avenidas se advirtió con horror que en tal fruta macabra no faltaba la participación taxista. A esta altura del contratiempo los iguales tuvieron tal dificultad para contener sus estados de nervios que una tarde, cuando escasos miles de diferentes se manifestaban para exigir una mayor racionalización del tráfico rodado y el respeto a los pasos de cebra, una decena de automovilistas briosamente se lanzaron contra la turba con los motores en tercera y dejaron, antes de perderse por una calle transversal, un par de centenares de entre muertos y heridos de diversa consideración, leves la mayoría, lo cual no mitigó el

número de peatones (seiscientos, según cálculos oficiales; ciento cincuenta mil, según la exagerada estimación de la Prensa llamada independiente) que a la mañana siguiente, al despuntar el sol, se aglomeraron a las puertas de las comisarías formando dilatadas colas de cuatro o seis en fondo con el propósito de caudalosamente denunciar infracciones de tráfico; tales colas persistieron por espacio de días diversos y aseguraron una concurrencia tan obesa y fluida que algunas academias de automovilismo se ofrecieron a los peatones para, mediante el pago de una tarifa exactamente igual para todos, enseñarles a denunciar de acuerdo con las leyes del tráfico, servicio que, si bien a corto plazo no parecía amparar a otra cosa que al afán rencoroso de los denunciadores, a largo plazo habría de significar que un gran número de diferentes tuvieran ya medio camino recorrido hacia el status de la comunidad de iguales, ésos precisamente a los que ahora denunciaban con odio y que mañana serían, o pasado mañana, cumplidos camaradas suyos, cosa que evidencia la maravillosa movilidad social de nuestro sistema, movilidad que, como se comprueba, no disminuye ni siquiera en situaciones delicadas. Porque, nobleza obliga, la situación, ciertamente, era delicada. Se pensó, desde luego, suavizarla mediante la movilización del ejército, pero esa medida, sobre ser algo que habría podido consolidar, al menos aparentemente, los argumentos más falaces de las potencias enemigas, hubiera sido sumamente arriesgada, ya que, según una encuesta secreta efectuada en todos los cuarteles, las fuerzas motorizadas y las fuerzas de a pie no parecían encontrarse en unánime disposición, de tal suerte que se temía que pudieran disputar entre sí, y además se ignoraba qué frente habría adoptado la marina, ni rodante ni caminante, en una situación de emergencia, de modo que la prudencia aconsejó no estimular el contento de las potencias extranjeras, que, a no dudarlo, deseaban la aparición de las tropas en nuestras calles para chillar, como suelen hacerlo, que nuestra sociedad no es democrática. Y democráticamente continuó desarrollándose la espiral del ya durable contratiempo, pues, si un día, huyendo de una jauría de peatones, un automovilista arrollaba a un niño y desde luego no osaba por ello desdeñar el acelerador, a las pocas horas algunos diferentes, tras haber anotado la matrícula e investigado la identidad del conductor, hallábanlo, apresábanlo y linchábanlo; y así sucesivamente. Los ciudadanos motorizados comenzaron a desplazarse únicamente en caravanas nutridas y compactas a fin de evitar los asaltos; y los peatones, que a la sazón ya no se desplazaban sino en grupos de cien o de doscientos, idearon acorazarse por el frente de cada grupo con lanzas, rejas y otros utensilios puntiagudos, como ser metralletas y escopetas de caza, a fin de prevenir alguna

ocasional embestida de automóviles, o de morir matando si ésta se producía. Al llegar a este punto del informe, el lector de ninguna manera deberá suponer que las autoridades permanecían cruzadas de brazos; es verdad que se había decidido demostrar a las potencias adversarias y vociferantes que nuestra democracia no cedería, que no haría intervenir a los ejércitos, pues que nuestras instituciones se bastaban para controlar ese delirio momentáneo, pero es verdad también que en aquella etapa el número de detenidos desbordó los sótanos de las comisarías, inundó escaleras, pasillos, recibidores, oficinas, retretes; la inmensa mayoría de tales detenidos eran, como no habrá dejado de adivinar el lector de este informe, difereiguales convictos y confesos que tras los interrogatorios ordinarios o especiales, según lo requiriera cada caso, confesaban su culpa. A las ejecuciones de los culpables asistían grandes concentraciones de automovilistas que, regocijados de justicia, improvisaban una estrepitosa sinfonía de claxons y de gritos en el momento justo en que en el reo se operaba la metamorfosis que, desde el difereigual, lo desplazaba hasta el cadáver. Eran unos momentos de unanimidad extraordinaria, y de alegría colectiva tan cuantiosa que estas moles de ciudadanos estimaban cuasi un regalo el Impuesto de Ejecuciones que habían de pagar por asistir a ellas, y que había sido inaugurado no ya sin ánimo de lucro sino porque se disponía de información según la cual una potencia enemiga se preparaba para cruzar nuestras fronteras y, si esto llegaba a producirse, los gastos de la guerra absorberían, como suele ocurrir, gran cantidad de emolumentos, y así lo comprendían los ciudadanos, que, aunque nuestros informes de amenaza de guerra eran extremadamente secretos, no carecieron sin embargo de ciertas filtraciones y rumores que, por un lado, les avisaba de la posibilidad de la contienda y, por otro, los preparaba para que pusieran a prueba su tradicional bizarría. Pero por el momento los ciudadanos demostraban su bizarría no en la defensa nacional sino tan sólo en las querellas intestinas, a tal punto que estas querellas llegaron a ser tan sanguinarias que no sólo se nutrían de sangre humana sino que también amenazaban con verter la sangre social; y, así, los consejos de administración de las fábricas de automóviles llegaron a considerar muy seriamente la posibilidad de pedir socorro a las fuerzas pacificadoras internacionales, pues, y esto parece innecesario anotarlo, la venta de automóviles disminuyó durante aquella etapa, aunque es digno de resaltar el ejemplar suceso de que hubo ciudadanos que aprovecharon la baja cotización del automóvil para adquirir cuatro, cinco o más de ellos, y no con fines lucrativos, no para venderlos más tarde a precios razonables (eso llegó a decirse por entonces: nunca faltan intérpretes oblicuos), sino por

patriotismo, por predicar con el ejemplo: para mostrarle al mundo cómo la fe se fortalece precisamente en las situaciones amargas. Mas paralelamente hubo de conocer un fortalecimiento la actividad de los peatones; éstos, a cada nueva subida del precio del petróleo, se organizaban en caudalosas manifestaciones (pero nunca llegaron a reunirse los seis millones que solían estimar las cifras de la Prensa autodenominada independiente) y, armados de pegatinas, pancartas y banderas, aplaudían frenéticamente el nuevo precio del barril de crudo y enronquecían gritando consignas de gratitud hacia los jeques árabes y los presidentes de los consejos de administración de las multinacionales, jeques y presidentes de quienes conocían puntualmente los nombres, nombres que pronunciaban con unción y gimiendo de agradecimiento y ternura, pensando quizá en los remotos tiempos en que el desplazamiento era aliviado por asno o bicicleta. A un anciano que en épocas casi olvidadas habíase ganado la vida atendiendo un taller de reparaciones de biciclos y venta de accesorios, los diferentes, mediante colecta popular, la erigieron una estatua en el gran parque central. El día de la inauguración de la inmensa estatua de bronce, mientras el casi antediluviano operario desteñía su condecoración con lágrimas, se intuyó que tamaña provocación no podía quedar sin respuesta, como así fue: a la mañana siguiente el viejo agasajado apareció, al pie de su propia recordación de bronce, hecho papilla, como si un centener de automóviles hubiesen rodado sobre su ancianidad, quedando ésta tan minuciosamente desfigurada que fue reconocido el mártir sólo gracias a que su condecoración, desteñida, sí, pero oportuna, se hallase sobre el lugar donde se sospechaba que hubo un tórax. El martirologio del constreñido y casi licuado líder hinchó de indignación a no menos de la mitad de la Ciudad, y minutos después de aparecer esa pasta de viejo, multitud de fogatas innecesarias —puesto que el día no carecía de luz solar— compitieron con el débil sol del invierno y aliviaron los rigores de éste, aunque es de lamentar que dentro de cada coche ardiendo se encontrase su conductor las más de las veces, haciendo grandes muecas de descontento durante los minutos que tardaba en morir calcinado; nada podían hacer los parques de bomberos para remediar la proliferación de las hogueras, puesto que los piquetes de peatones más belicosos eran precisamente los que hacían guardia ante los edificios de concentración de bomberos, y hasta obligaban a éstos a permanecer sentados alrededor de una mesa camilla y jugando al póker mientras los teléfonos afanosos chillaban con infatigable inutilidad. Al poco, en fin, de hallarse la Ciudad contrariada como queda descrito, la estabilidad ciudadana por cierto que no disminuyó más allá de límites tolerables, pero sería absurdo no reconocer

que algunos hábitos hubieron de ser modificados o postergados. Pasear, por ejemplo, se convirtió en una nostalgia o en una heroicidad. Acudir al trabajo, en auto, a pie o en bicicleta (autobuses ya no quedaban: los iguales habían prendido fuego a todos, y la fabricación de nuevas unidades carecía de sentido, pues hacían falta muchos obreros para poner uno en rodaje, y un solo automovilista con valentía y una lata de gasolina bastaba para incendiarlo entero desde los faros hasta la matrícula), llegó a ser una temeridad. La producción descendió de tal guisa que el costo del consumo sobrepasó el emolumento de casi todo ciudadano. La delincuencia invadió descaradamente el contexto social, ora en forma de atraco, ora en forma de estafa, ora con guante blanco, ora aprovisionada de puñal o tijera. Y entre tanto proseguía esta «guerra civil» (pues así continuaban apellidando al contratiempo los obstinados enemigos); verbigracia: a las mujeres que aceptaban la invitación de un automovilista, cuando eran atrapadas se les rapaba la cabeza en señal de desobediencia, de modo que hacer el amor de este modo llegó a ser un suceso enjoyado de riesgo; a los automovilistas que resolvían dejar de conducir, por ejemplo para mitigar la alarma de su ancianos padres, otros automovilistas menos irresolutos los amenazaban de muerte, cosa, por lo demás, que no siempre hallaba cumplimiento, aunque a veces, numerosas, sí hallaba, y aparecían los cadáveres en medio de las calles con un papel adherido en el pecho y en el que se informaba de que habíase efectuado la ejecución por haber el traidor propagado el ideario de los igualifederentes, especie que por cierto ya comenzaba a escasear, como es prudente imaginarlo. Y, en fin, esta competición o enfrentamiento, que durante diverso tiempo había observado ciertas leyes que le eran propias, comenzó lentamente a inobservar incluso esas sus leyes, y así hubimos de conocer un día la deplorable nueva de que incluso los automovilistas se exterminaban los unos con los otros entre sí. ¿Cómo era esto posible, cómo? La comprensión de una contienda entre diferentes e iguales ciertamente fue complicada pero alcanzó a no ser imposible, mas el exterminio de iguales por iguales sobrepasaba la instrumentación intelectual de los estudiosos; durante un tiempo, no muy largo pero infernal, asistimos a esa novedad con anonadamiento y terror. ¡Iguales contra iguales! Horrible, horrible. Por fortuna, nuestros servicios de espionaje (que, por cierto, trabajaban a pleno rendimiento y sólo para el interior, lo cual dejó las manos libres a nuestros enemigos foráneos, quienes aprovecharon con diligencia tan para ellos favorable circunstancia, como se habrá de ver cuando informemos del modo artero en que, sin ni siquiera declararla, nos hicieron la guerra), nuestros servicios de espionaje, decimos, tras inusitadas jornadas de

investigación en equipo (y no era fácil ello: unos espías tenían automóvil, otros no: recuérdese lo que esto llegó a significar), llegaron a saber que los peatones más osados y los ya muy escasos diferiguales que restaban habían conseguido infiltrarse en las filas de los iguales y sembrado en sus candorosas conciencias las cizañas de la envidia y la rebelión, mediante el sutilísimo procedimiento de hacer ver a los propietarios de coche pero no de plaza de garaje que otros automovilistas sí eran, además, beneficiarios de aparcamiento propio; esta gangrena sembrada tan arteramente por sibilímos diferentes desniveló la estabilidad de los iguales, desconcertó sus mentes, armó sus manos, ofuscó su bondad: inauguró una nueva dimensión del exterminio colectivo. Gracias a nuestros servicios de espionaje llegamos a descubrir, como queda descrito, el origen de esta nueva y temible etapa, pero el conocimiento de la desgracia no bastó para mitigarla, y así asistíamos frecuentemente a enormes desafíos de iguales que, aferrados a sus volantes, se embestían hasta quedar reducidos a deformes porciones de carne y de chatarra. Mas, por fortuna, no todos los iguales se aniquilaban de esta guisa; es decir, aniquilando al mismo tiempo el soporte de su igualdad. Decimos «por fortuna» no sólo por piedad hacia los automóviles, con toda certeza inocentes en esta ya compleja contienda, sino porque si cada enfrentamiento entre iguales hubiera o hubiese (recuérdese que ambas formas de expresión son correctas) acarreado consigo el aniquilamiento de sus respectivos automóviles, ello, sobre significar un tristísimo símbolo asocial, hubiera yugulado lo que en definitva acabó siendo el principio de la superación del contratiempo. Véase si no: sucedió que (además de, como queda dicho, advenir y durar la ya ciertamente enojosa carnicería entre diferentes e iguales) al iniciarse el nuevo ciclo en el que los iguales, que combatían con denuedo contra los desmotorizados, se exterminaban entre sí a causa de la ya mencionada infiltración que sirvió para ofuscarlos y enfrentarlos, muy a menudo se ultimaban no al volante de sus automóviles, sino, más gallardamente, a pie, usando de las sombras de la noche, del cobijo de las esquinas y del concurso de pistolas de diverso calibre, o bien de las navajas, cuchillos de cocina, pedruscos, hoces, horcas y, en fin, mediante el uso del frenético puntapié, o el estrangulamiento, o la acertada dentellada en la tráquea. Con lo cual comenzó a articularse un hecho favorable: de día en día crecía el número de automóviles viudos de propietario. Y, ciertamente no por piedad, sino, ya por rapiña, ya por emulación, ya por estrategia de lucha, el hecho es que abundantes diferentes comenzaron a —ilegítimamente— apropiarse del stock de automóviles que la matanza a pie entre iguales iba dejando disponibles. Ello, sobre ser, de alguna

manera, una prueba de lo acertado de nuestra filosofía social, pues no dejaba de ser significativo y desde luego emocionante el comprobar cómo el amor al automóvil no cejaba ni siquiera en tiempos tan duros, fue además un elemento de equilibrio; pues, en efecto, si una contienda entre diferentes e iguales nunca dejó de ser práctimamente equitativa (el recuento diario de cadáveres y su ulterior identificación y clasificación lo probaban con creces), la introducción de esa eventualidad que consistía en una subcontienda de iguales contra iguales desnivelaba el normal desarrollo del exterminio y amenazaba con producir un resultado injusto y alarmante; mas, sin embargo, al iniciarse el asalto de automóviles abandonados, sea cual fuere la causa del súbito afán de los diferentes por pertenecer a la comunidad de iguales, sucedió que también se inició el exterminio de diferentes entre sí; y, o bien algunos diferentes aniquilaban, a causa de la envidia, a quienes acababan de hacerse —ilegítimamente— propietarios de coche, o bien los degollaban vociferando que se trataba de traidores. El hecho es que el corrimiento de sangre cundió también en la comunidad de diferentes, ya no sólo en su contienda con iguales sino también por sí. (Haremos observar, entre paréntesis, hasta qué punto resultaban no ya tan sólo demagógicos, sino ridículos e ingenuos, los informes de nuestros enemigos exteriores cuando pretendían convencer a los desprevenidos asegurando que el contratiempo era una lucha entre clases: ya se comprueba que tan majadero diagnóstico, además de cretino, fue una prueba de hasta qué extremo esos teóricos debieran comenzar a enriquecer su instrumentación encaminada a obtener explicaciones más profundas de los movimientos de masas, y hasta qué extremo con sus encanecidas herramientas teóricas jamás alcanzarán una correcta comprensión de la vida moderna, ni desde luego de la estructura de nuestra sociedad, paradigmática e incluso adelantada a este respecto). Tenemos, pues, que, finalmente y paso a paso, nuestra de siempre dichosa sociedad llegó a evolucionar hasta alcanzar a ser, y nada sujetará la mano que nos sirve para escribirlo aquí, pues estamos obligados a honrar a la verdad, un a modo de infierno en el que ya no había otra aspiración inmediata que la de la aniquilación tentacular y general y en todas direcciones, a cualquier hora del día o de la noche, con desprecio de sexo y premeditación, con alevosía y con escalo; se exterminaban los iguales contra los diferentes, los diferentes contra los iguales (difereiguales, o igualifederentes, prácticamente no quedaban), pero también y simultáneamente iguales contra iguales y diferentes contra diferentes, hasta el punto de que a menudo los exterminadores ya ignoraban, cada vez más frecuentemente, si acababan de dar muerte a un diferente o a un igual, antes de ser extermina-

dos a su vez por alguien que ni siquiera se cuidaba de averiguar a qué bando pertenecía ése a quien lapidaba, desnucaba, incendiaba, estrangulaba o degollaba. No osaremos negar, pues no consentiríamos que nadie nos acusare de cometer demagogia o embuste en este informe, que la situación era, llegados ya a este punto, una clara contrariedad. Para ser totalmente sinceros, confesaremos que nuestra Honorable Oficina de Soluciones Tajantes, Inmediatas y Aceleradas (HOSTIA) ya no sabía qué hacer: la carnicería llegó a ser general. La sangre bajaba con majestuosa brutalidad por las aceras inundando regatos, alcantarillas, desniveles; se luchaba por la posesión de una esquina, por el disfrute de instrumento cualquiera que comportara punta o filo, por un mísero bidón de gasolina, por la ocasión de poder contratar guardaespaldas. La inminencia de la aniquilación produjo, además, una relajación de la moral que tuvo como consecuencia el ánimo presuroso del disfrute de los placeres de la carne, y ello cristalizó en tal acúmulo de violaciones que puede decirse, con sonrojo mas sin mentir, que no quedó doncella, casada, viuda, anciana, niña, cortesana o sirvienta, amén de algunas otras hembras del reino animal, que no obtuviese diversas violaciones, ya unitarias, ya colectivas, ya con mera penetración, ya con el añadido de muy variados complementos sádicos, algunos de ellos, por cierto, dictados por imaginaciones tan barrocas que hubieran producido admiración de no tratarse, como se trataba, de un asunto muy preocupante; y no ya sólo en lo tocante a la moral: es que, si a la violencia generalizada se sumaba, como se sumaba, tal oleada de sexo, ¿qué ejemplo heredarían de semejante situación las generaciones futuras? Esta formidable pregunta torturó a nuestros gobernantes, tanto a los vigorosos como a cuantos se hallaban instalados en la andropausia, a tal punto que ya desesperaban de hallar remedio a su disgusto y a su desconcierto. Por eso, cuando los ejércitos enemigos avasallaron traidoramente nuestras fronteras sin siquiera declararnos la guerra y suponiendo ingenuamente que el contratiempo nos dividía y nos convertía en vulnerables, ese suceso, tan canalla, fue providencial sin embargo. De un golpe, todos nuestros sistemas de comunicación proclamaron la alerta y llamaron a filas. La movilización fue general. Todo varón en caja, y todo reservista, y todo adolescente mayor de doce años, fue transportado con los contingentes de soldados a los diversos lugares donde pudieran establecerse frente de combate, al mismo tiempo que todas las mujeres, de la infancia a la ancianidad, engrosaron las filas de los servicios auxiliares. El enemigo, que tan neciamente creyó que nuestro contratiempo significaba nuestra desunión, desconocía la inconcebible reserva de fraternidad que alienta en el corazón de cada habitante de nuestra Ciudad, así como

que, llegado el momento de la expulsión y el escarmiento del invasor, ya no había en la ciudad diferentes ni iguales sino fieras de orgullo absolutamente dispuestas a combatir, espalda contra espalda, contra cuanto extranjero pretendiera hollar nuestro suelo. Hubo de súbito un espléndido tráfago de convoyes que organizadamente se apresuraron a cubrir las fronteras cargados de ciudadanos enjoyados de tan fiero entusiasmo nacional y con tal cantidad de determinación en el centro del entrecejo que los ejércitos enemigos, despavoridos y admirados, huyeron afrentosamente sin disparar ni recibir un solo tiro, con lo cual obtuvieron la espantosa derrota que incluso carece de mártires, y con lo que obtuvimos nosotros la maravillosa victoria de haber dado escarmiento al invasor sin contabilizar no ya una baja sino ni siquiera un herido. Es que huyeron tan rápidamente, con tan tempestuosa cobardía, que ni nos fue deparado divisarlos en las fronteras. Simplemente, aterrados ante nuestra decisión, nuestra organización y nuestro equipamiento, los adversarios se esfumaron. Nos detuvimos en nuestras fronteras contemplando la hermosura de los horizontes vacíos y comprendimos que el espanto de nuestros enemigos en huida les había convertido prácticamente en invisibles. Y comprendimos más: a la vista de esa vertiginosa huida, motivada por la increíble fuerza de nuestra temible unidad, comprendimos algo que había sido casi olvidado durante el contratiempo: supimos, sí, que jamás en la Tierra hubo ni habrá comunidad tan fraternal, Ciudad tan prieta y tan emocionante, individuos tan dispuestos en los momentos principales de la Historia a defenderse mutuamente desde el interminable y caudaloso venero del amor que nos une, nos da sentido y nos inmortaliza. Dejando en las fronteras unos retenes, más por adorno que por necesidad (pues, si no habíamos logrado divisar a los enemigos ni siquiera en el enfrentamiento, ¿cómo se iban a dejar ver tras su vergonzoso terror y su espectacular derrota?), regresamos a la Ciudad mirándonos los ojos con alegría y veneración los unos a los otros, y rompiendo a llorar al advertir que desde la Ciudad nos recibía el júbilo de todas las campanas, que celebraban de este modo no sólo la veloz victoria contra el ejército invasor, sino, a la vez, la victoria definitiva contra ese contratiempo que habíanos sumergido en un momentáneo delirio, que ahora dejaba paso a una perfección reforzada, y que objetivamente ha relatado el presente informe, lector. Con indescriptibles animación y diligencia se procedió a la retirada de los últimos cadáveres procedentes del ya casi olvidado contratiempo; fue limpiada con furiosa eficacia la sangre que afeaba aceras y paredes; fueron colgados farolitos y toda suerte de adornos en plazas, avenidas y parques, y comenzamos a disfrutar de una fiesta comunitaria

que habría de prolongarse a lo largo de treinta días y treinta y una noches. Nuestras autoridades hicieron repartir gratuitamente todo tipo de refrigerios, los accionistas de las fábricas de automóviles acumularon en los lugares públicos (museos, juzgados, iglesias, comisarías, cocheras, ateneos, academias de aprendizaje de conducción y oficinas de emisión de carnets de primera o segunda) opulentos montones de viandas y de refrescos sin alcohol, se dio suelta a numerosos millares de palomas, los expertos en pólvora provocaron la admiración de toda la comunidad lanzando a los espacios inconcebibles rosas de fuegos de artificio, fueron organizados dos caudalosos bailes (uno para los diferentes, otro para solaz de los iguales, pero inusitados entrambos), se instalaron innumerables altavoces que propagaban música por toda la Ciudad. sin escatimación de decibelios, y, en fin, durante los suso dichos treinta días y treinta y una noches no hubo lugar sobre la Tierra, y ni siquiera en la memoria nuestra, que gozase de fiesta tan altísima, ruidosa, variada y pertinaz. Nuestra felicidad fue tan sonora, merecida, colectiva e irreversible que todos los conciudadanos pasábamos con raudo afán de la risa del júbilo a las lágrimas de la gratitud, de suerte que hubo instantes en que la entera vecindad, como ente mitológico, lloraba, gemía y moqueaba al unísono con acordada dicha por haber reencontrado, tras violentísimos alaridos de arrepentimiento y contrición, la paz impar del mutuo amor que de nuevo demostraba tajantemente que nuestra sociedad es, cómo decirlo, viva metáfora de la armonía civil, o bien, cómo decirlo, estatua gigantesca erigida en honor de un destino común, alimento y ejemplo de las generaciones y envidia y desazón de extraños. Y así, entre danzas, palomas, refrigerios, músicas, risas, refrescos y fuegos de artificio, amén de grandes llantos de gozo por la ternura reencontrada, fueron las noches y los días deslizándose con estrépito hacia la reconciliación más absoluta que soñaran los siglos, los milenios y los poetas, hasta aquella mañana prodigiosa en que, acabados que fueron los treinta días de vocinglero y comunal asueto, y cuando ya quien más quien menos encontrábase derrengado y como desolado de dicha, malherido de amor y cuasi aplastado por la fraternidad, comenzó de pronto a sonar desde todos los altavoces, y con una portentosa potencia, un sonido que no por familiar dejaba de ser inmortal: un tumulto de claxons que expandían su ruido por las calles y los cielos de la Ciudad, que entraban hasta los postreros rincones de las casas por las ventanas y las puertas abiertas, que dialogaban consigo mismos y a su vez con los ciudadanos, y que lamían la memoria y el corazón de toda la comunidad, la cual, al oír súbitamente música tan estruendosa y propia, rompió a rugir con oceánico entusiasmo, rugido que

avanzó por el espacio con sideral e incontenible fuerza y que lamió el sistema solar, susurró a la galaxia y suspiró en la astronomía. Cuando a ese formidable mugido de saludo al saludo del automóvil le plugo disolverse y cesar, dejando en la ciudad un extraordinario silencio, todos a todos nos miramos, todos nos abrazamos gimiendo de reencuentro y destino, y todos comprendimos, con sencillez, que, sin apelación y sin tasa, éramos un pueblo feliz. Comprendimos también que nada, ni conocido ni imprevisto, ni propio ni extranjero, ni repentino ni taimado, podría jamás erosionar el durísimo cimiento de una Ciudad —la nuestra, ¡la nuestra!— que viene de la perfección y la dicha, que habita en la perfección y en la dicha y que ante sí no tiene otro destino que la dicha y la perfección. Y comprendimos, mientras el sonido memorable de los claxons se apagaba en los altavoces, que la herida acababa de cicatrizar para siempre, no sin antes haber dolido a cambio de regalarnos la experiencia de que somos indestructibles. Y comprendimos, y con esto llega nuestro informe a su fin, que para que el olvido enmarcase a nuestra perfección sólo era necesario que nuestra policía, diseminada por toda la Tierra, atrapase, doquiera que se hallare, al encanallado extranjero que oculto vanamente entre las hordas de croponios que erosionan el mundo no escaparía, sin embargo, a la busca implacable; que nuestra policía, viajando por do fuere preciso, aferrase al inicuo que había causado con su misericordia subversiva nuestro pequeño contratiempo, lo trujese amarrado al centro mismo de nuestra Ciudad, fuera sumariamente juzgado y condenado y en seguida embestido diversamente por automóviles de todas las marcas y conducidos por justicieros bellísimos de rabia, y al fin ultimado a pedradas, arañazos, puntapiés y mordiscos provinientes de todos y cada uno de cuantos componemos esta comunidad sosegada y feliz.

FELIX GRANDE

Alenza, 8 5.º-C
MADRID-3

POR JULIO Y EN CRONOPIO: LUCASMORELLIANAS APOCRIFAS Y VARIA LECCION

JULIO EN UNO Y DOS

1. Es un desobediente incorregible que siempre burla vigilancias y sabe ir más allá, deshaciendo normas prefijadas o cánones y moldes que imposibilitan la sorpresa. Cuando sonríe o se encoge de hombros, allá en su interminable estatura, y nos entrega unas páginas escritas, nos ofrece un otro camino posible, la realidad amenazada, la transgresión, la pregunta que no se acaba. La desobediencia es su manera de permanecer fiel consigo mismo. Es desobediente porque es honesto y busca y no se conforma. «Nuestro profesor de desobediencias», lo llama Félix, quizá porque también sabe que la desobediencia es una forma de búsqueda.

2. No se conforma. Por eso es capaz de las grandes contradicciones: ser construcción y destrucción, lo disperso que clama unidad, lo unitario que se disgrega, juego y tragedia, paradoja. Cuando parece que nos ofrece un asidero, de inmediato se desdice y nos lo escamotea. No nos consiente la calma mortuoria de la costumbre. Se complace en ponerlo todo patas arriba y discute y se discute a sí mismo. Por eso su escritura es un permanente atentado.

CODA

Morelli dejó maquetado otro posible final de los muchos finales posibles para su libro inconcluso. Es una página con una sola frase: «En el fondo creía que no se puede ir más allá detrás del espejo.» Y la frase se repite obsesivamente llenando toda la página, devorando márgenes, atragantada y atropellada sin mayúsculas, perdidos los puntos y las comas. Como si esa frase fuese una imagen que copia y multiplica el espejo de la página; una imagen y un espejo infranqueables. Sólo al final, en el último renglón, dos sílabas se separan: «de trás». Una mirada atenta descubre («trás») el chasquido de la rotura, la falla en la imagen, la quiebra del espejo y algo que pasa al otro lado.

BAILE DE LETRAS

Aceptan las vocales la invitación de las consonantes y las mayúsculas abren palabra. Comienza la frase. Al ritmo lento de la ortografía y la gramática, los artículos determinan, califican los adjetivos y denominan los sustantivos. Las caes se hacen notar por estridentes. No disimula el embarazo la be al cruzarse con la uve. Petulantes los reflexivos. La igriega abandona su soledad de anacronismo y forma con la o una pareja egocéntrica. Una hache devaluada observa en silencio la oración. La nota exótica es puesta por la ce cedilla. El punto y aparte marca un respiro.

Durante la pausa, la te mira con catalejo y aprovechan bes y pes para cortejar a la eme. Al fondo de la página se establece un altercado entre la ceta andaluza y una ese amerindia. En el aire hay una incertidumbre de puntos suspensivos. La interjección dirime la polémica poniendo los puntos sobre las íes. Concluye el paréntesis y la melodía de la sintaxis se reanuda entre signos de admiración. Condicionales y subjuntivos, verbos transitivos y complementos directos, principales y subordinadas, en alegre yuxtaposición, giran en torno a sujeto y predicado. Con el ajetreo, más de un monosílabo pierde la tilde. Algunos corchetes los sujetan. Las comas y los puntos y comas puntúan con gracia. Los ques son relativos. Al cabo, concluirá el baile o el párrafo y el amanuense proclamará el punto final.

* * *

Oh louis enormísimo louis

seguro que soplas el cielo
y hasta marcas ritmo a las estrellas
con tus dientes dientísimos
y en un entreacto de nubes
pedirás hot-dogs y dejarás llover almíbar frambuesa
para los perros y que los niños se diviertan
habrá una marcha de santos primitivos seguro
tras tu blanco gran pañuelo flotando
igual a una despedida o un saludo sin interrupciones
y también flota chorro de oro tu trompeta louis
y aquel sudor manando música
y te ríes louis seguro
riendo con toda tu cara de niño irreformable
cuando hasta los ángeles vuelan de puntillas
enormísimo louis
para oírte mejor dulcemente estúpidos.

MAGICA DEL AMOR O LA REGLA DE LA RAYA

Subrayado por Lucas en el Gran Libro de San Cipriano o los Tesoros del Hechicero, *en el capítulo «Poderes ocultos del odio y del amor, descubiertos por el mágico Jannes y practicados por San Cipriano»:*

HECHIZO DE LA RAYA PARA UNIR AMORES

> Toda mujer que tenga deseo de que un hombre la ame mucho, cómprese un pez al que se da el nombre de raya cuando éste estuviere en regla, porque es el único pez que sufre esa incomodidad. El dicho pez, pues, cocinado en calderada con bastante pimiento, azafrán y una gota de baya de sauce con zumo de mandarina, dado a comer al hombre, hace que éste nunca se aparte de la mujer.

Y anotado al margen:

> Por si acaso, comer sólo bifes.

QUE YO IMITO A LOS PAJAROS

Le llegaban nítidos los rugidos de los leones, las voces jaleando el empeño del funambulista por conservar la verticalidad sobre el alambre, el crujido de grillo afónico (ñuic ñuic) de las cuerdas trayendo y llevando el trapecio, algunas palmadas que presagiaban el aplauso en la noche próxima, e incluso podía distinguir el voltear de poleas y el tensarse de los cables afianzando la lona. Recorrió con la mirada los carteles, llenos de colorinches y rótulos aparatosos, que decoraban las paredes de la roulotte. *La puerta seguía cerrada. Sólo ese eco disperso de ruidos y murmullos colándose por las rendijas. Repasó de nuevo los carteles. «Mi número —pensaba— será distinto; yo imito a los pájaros.» Unos pasos acercándose a la* roulotte *lo avisaron. Se encaró con la puerta en la que ahora aparecía la neblina breve de un tabaco, y detrás, una calvicie sudorosa, una corbata de pajarita y una mano fofa estrechando la suya. No lo invitó* a sentarse: que le explicara, la voz apremiaba.

No pudo interesarlo. «Tenemos demasiados, demasiados —recalcó la palabra— imitadores.» El insistió. En vano. Ya lo empujaba hacia la puerta y hacia un último intento, pero fue igualmente inútil. Miró la cara que se parapetaba tras la ceniza quemándose. Fue una mirada acusadora, llena de reproches. Luego desplegó los brazos y se alejó directo hacia las nubes.

LOGICA

La vida de los otros, la que nos llega en la llamada realidad, es fotografía y no cine. No aprehendemos la acción, sino sus fragmentos: sucesión estática de momentos.

Luego añade Morelli:

La realidad total es la cristalización de una acumulación de fragmentos.

Y en seguida:

La escritura de la elipsis, las líneas ausentes, esas palabras nunca escritas es, probablemente, lo único que cuenta.

Y apostilla:

La realidad no reside en las leyes, sino en las excepciones. Lo verdadero en los otros es lo que desconocemos.

GORILA BOLIVIANO

«Dentro del panel de instrumentos destaca, como gran novedad, el ordenador. Su inteligencia, pese al reducido tamaño, es tal que permite, entre otras cosas, calcular el consumo instantáneo de gasolina; para ello toma espacios de cuatro segundos y analiza la cantidad de gasolina que consume en ese tiempo, traduciéndolo a gasto por cada cien kilómetros, que es el método usual que utiliza el automovilista. Además de eso, da el promedio de velocidad desde el punto de origen del viaje, descontando las paradas que realice el conductor, el tiempo total y parcial invertido en el viaje y una larga serie de comunicaciones de este tipo. Y, por si acaso no fuera suficiente, da la cifra de kilómetros que el coche es capaz de recorrer con la gasolina que le queda en el depósito e indica —a través de una serie de sensores colocados en la parte inferior del coche— la posibilidad de que exista hielo en la carretera, mediante un aviso luminoso y sonoro. Da la temperatura interior, controla que el interior del coche se mantenga a la temperatura seleccionada aunque esté parado. En el aspecto mecánico la nota más destacada es el turbocompresor. Mediante este mecanismo de alimentación se consigue, con menos cilindrada y un consumo razonable, una potencia muy elevada, capaz de desplazar la imponente mole de este vehículo a más de doscientos cuarenta kilómetros hora.»

El general, nuevo presidente de la República, soñó a media voz:

—Ah carajo; y llenó de nuevo el vaso y repasó desganado los informes—. Esto sí que es un auto de veras y no esas mierdas ambulancias que, por mucho que aceleres y ametralles, siempre dejan escapar algún jodido insurrecto que huye a pura pierna y resuello.

Volvió a leer el folleto. Entonces reparó en la inutilidad de los sensores colocados en la parte inferior del coche. En las carreteras del país nunca había habido hielo. A lo sumo, un silencio frío de cadáveres constantes.

EL HIGADO Y LUCAS

Cuando Lucas siente que le molesta el hígado, su primera reacción inevitable es de alarma. Entonces se dedica a sacarle la lengua al espejo cada mañana y a espiar si le aparecen estrías en los ojos. Como por lo general duerme poco y es bastante anárquico en las comidas, el espejo le devuelve una imagen que no hace sino aumentar sus sospechas. En seguida se promete ser más moderado, entregarse al zumo de piña, a las naranjadas naturales y a la leche sin azúcar antes de acostarse. Naturalmente sus amigos se sorprenden de esta actitud tan poco usual en Lucas y le acosan a preguntas. El buen Lucas se defiende como puede, jura que no va a ingresar en ninguna cofradía, que sólo es una medida preventiva, provisional —especifica—, que el hígado..., y se calla avergonzado.

Inmediatamente contempla en derredor suyo una sonrisa cómplice que a él le parece llena de complicidades, como el silencio en que se protegen los miembros de un jurado antes de proclamar la condena del acusado. Alguien le dice, tímido, de acudir al médico, pero Lucas niega en redondo. Desconfía de los médicos porque le intimidan los palitos que emplean para mantenerle abierta la boca, cree que ya ni siquiera quedan enfermeras que sean rubias naturales, el estetoscopio le hace cosquillas, y piensa que le atacaría la risa cuando dijera treinta y tres, y a ver cómo lo explica.

Lucas y su hígado acaban por convertirse en tema obligado de murmullos y rumores. Si Lucas aparece, nota que lo miran a hurtadillas, algunos le dan palmaditas en la espalda y hasta son extrañamente fuertes, intensamente largos los apretones de mano, como si se estuviesen despidiendo de él. En consecuencia, Lucas pasa más horas ante el espejo por las mañanas, incluso ha comprado una lupa

para asegurarse que las venillas que le enrojecen las pupilas sólo son producto de la irritación causada por el humo del cigarro. También se ha hecho con varios libros de medicina, pero como se encuentra incapaz de descifrarlos y no puede sujetarlos cuando lee en la cama —Lucas siempre lee en la cama— y acaban por derrumbársele en la cara, sobresaltándolo, opta por arriesgarse y preguntar. En pocos días, los amigos de Lucas están dispuestos para la celebración de un simposio internacional sobre dolencias hepáticas, ante cuya convocatoria Lucas escapa como alma en pena. Desalentado, decide guardar cama. Sus amigos lo visitan, hablan a media voz congregados en la cabecera y más de uno chasquea la lengua o mueve compasivo la cabeza. Así hasta que Lucas resuelve acabar de una vez por todas. Se arma de valor. Se levanta. Ignora a sus amigos y no lo duda: se dirige al bar más próximo con la decisión secreta de ahogar a su hígado y no pararse frente al espejo más que para peinarse la barba.

MORELLIANA INCABADA

Años más tarde, Morelli inició lo que iba a ser un extenso estudio comparativo sobre dos personajes de Julio Cortázar. Esta es la transcripción del borrador encontrado:

«Horacio Oliveira se mueve constantemente en el vacío, en el absurdo, en el caos de una denuncia a sí mismo y de lo que le rodea. Horacio Oliveira es un desarraigado que hace cómplice al lector de su condición. Y esta complicidad tiene como vehículo la palabra, a la que se acepta como algo ineludible, pero en la que no se cree:

> La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira, forzado a valerse del propio enemigo para abrirse paso hasta un punto en que quizá pudiera licenciarlo y seguir —¿cómo y con qué medios?, ¿en qué noche blanca o en qué tenebroso día?— hasta una reconciliación total consigo mismo y con la realidad que habitaba. Sin palabras llegar a la palabra (qué lejos, qué improbable), sin conciencia razonante aprehender una realidad profunda, algo que fuera por fin como un sentido de eso que ahora era nada más que estar ahí... (1).

---

(1) Este párrafo está anotado al margen de la página, probablemente como una cita de *Rayuela* a insertar en el discurso. Como tal yo lo he transcrito. Las citas siguientes figuran ya incluidas por el propio Morelli en su ensayo inacabado.

La incredulidad en el orden cerrado llevó a Cortázar a dotar a Rayuela *de la forma que posee. Forma de contranovela, de novela doble, de universo abierto. Y es así como se van sucediendo las situaciones aparentemente inverosímiles, contrarias a un sentido ortodoxo, vacuo y anquilosado del vivir. Pero en ningún modo* Rayuela *es una novela absurda, ni lo son tampoco sus personajes.* Rayuela *es algo más candente, más vivo, en donde está presente la BUSQUEDA (2). Es una inquisición constante, sin respiros ni claudicaciones, doliente, de todo lo que circunda a Horacio Oliveira.*

En este sentido, Oliveira entronca con otro personaje cortazariano: Johnny Carter, protagonista de El perseguidor. *El mundo de Johnny Carter, saxofonista de jazz, es similar al de Oliveira. Sus sueños de campos de urnas llenas de cenizas en donde hay una, vacía, para él; sus trayectos en el metro; su miedo a cortar el pan que está fuera de él, que es otra cosa, pero al agarrarlo, cuando: «Lo toco con los dedos, lo siento; siento que eso es el mundo, pero si yo puedo tocarlo y sentirlo, entonces no se puede decir realmente que sea otra cosa...», es la traslación del universo de Horacio Oliveira. Incluso, por señalar coincidencias tangenciales, hay cierta semejanza entre Traveler y Bruno (3) ...* (siguen unas frases tachadas en el original)...

Lo que importa es que en la esencia misma de Horacio Oliveira y Johnny Carter se encuentra la búsqueda, la persecución. En un pasaje de El perseguidor *se dice:*

> Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita.

Ambos son perseguidos y perseguidores de sí y por sí mismos... (nuevamente aparece un párrafo tachado)...

«Cortázar nos ofrece una imagen dramática, con mucho de poesía trágica, del hombre inmerso en sus conflictivas ambigüedades, y todo ello de una manera inquietante. Los personajes se desenvuelven en situaciones extremas que vienen a ser una misma visión de la condición humana. Es una llamada, un grito, una repetición de ese "Il faut tenter de vivre!" Cortázar lleva a cabo la tentativa del universo

---

(2) Con mayúsculas y subrayado en el original.

(3) Morelli se refiere a Traveler, el compañero de Oliveira a su vuelta de Francia, y a Bruno, crítico de *jazz* y amigo de Johnny Carter, sobre quien escribió un libro. Anotado al margen, con la indicación de «desarrollar», se puede leer: «El enfrentamiento de Traveler y Oliveira sigue siendo una búsqueda. También Bruno, cuando oye la grabación de 'Amorous' hecha por Johnny Carter, siente deseos de librarse de él, de todo lo que en él corría contra Bruno y contra todos. Traveler y Bruno rechazan —temen— en un determinado momento a Horacio y a Johnny porque saben que ellos —Horacio y Johnny— tienen que llegar al fondo, apurar los instantes para encontrarse a sí mismos. Ese destino es amenaza: puede arrastrar a quienes están próximos.»

abierto en el que identifica la condición del hombre con la conciencia creadora del artista. Horacio Oliveira y Johnny Carter se mueven en un territorio en el que todas las pasiones y sentimientos giran, alucinantemente, en un continuo encuentro y desencuentro, para ultimar su propia derrota, su total destrucción, y con ello presenciar su victoria: encontrarse, recobrarse. Ya lo dice Oliveira:

> Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito... *(Aquí acaba el texto)...*»

PARABOLA SIMPLE

Llegaron sigilosos y eficientes, pertrechados de mil y un aparatos de medición llenos de teclas, clavijas, botones y pantallas de lecturas. El Centro Superior de Antropología Primitiva impartió las instrucciones precisas y todos dieron en una actividad de escarabajos peloteros levantando piedras, fotografiando habitáculos, realizando espectrogramas y análisis cuantitativos de la composición atmosférica que pronto se convertían en signos y sonidos que allá, en el Centro Superior de Antropología Primitiva, eran seriados y computados, acumulándose hasta la elaboración de la Interpretación Clarificadora.

Particularmente interesantes resultaron los datos obtenidos en torno al sistema organizativo religioso. Los habitantes de aquel planeta adoraban a un dios al que tenían por costumbre erigir estatuillas (las excavaciones descubrieron un ingente número de ellas) de un material llamado vidrio, y al que, según la reconstrucción de su idioma rudimentario (dominaban las grafías y la comunicación oral), llamaban dios «Coca-Cola». El resto de la Interpretación Clarificadora abundaba en la radiactividad, en la monotonía de los neutrones.

PERO ESO ERA ANTES

Hace algún tiempo, Julio escribió un cuento que luego, con el título de «Apocalipsis de Solentiname», apareció en el volumen Alguien que anda por ahí. *Unas fotografías tomadas a unos cuadros en Solentiname, y después vistas en otro lugar, ofrecieron la realidad que estaba detrás de la cámara. Cuando Julio, tras su visita a Ernesto Cardenal, quiso ver las fotografías que había hecho —esto se narra en el cuento—, lo que se reflejó en sus ojos fue algo distinto de lo que divisó el objetivo de la máquina de retratar. Lo que vio fue el horror y la desolación, el apocalipsis, la destrucción de Solentina-*

me. Lentamente el tiempo y las garras de Somoza, a pesar de Julio y de todos nosotros, estaban haciendo verdad la profecía de aquella cámara tan clarividente. Por aquel entonces yo escribí un poema que coincidía con Julio en Solentiname; un poema en el que hacía míos versos de Ernesto Cardenal —el plagio buscado es una inocente manifestación de amor—; un poema que, más que elegía, era esperanza, y decía:

no tardó en llegar
la Hora 0
(ya nadie canta
en Solentiname)
pero escrito está:
el héroe nace cuando muere
la hierba verde renace de los carbones
(que ya nadie
nadie
canta
en Solentiname)
si el amor es el agitador
y el reconstructor el verbo
en verdad te digo:
no esperarás en vano.

Pero eso era antes. La máquina de retratar de Julio bien sabe que el último verso de mi poema es presente, porque el pueblo nicaragüense se encargó de que así sea. Y a mí me basta con mirar a Nicaragua para sentir que no hace falta, que allí está el mejor poema que sobre ella pudiera escribir ahora.

CALENDARIO

Hoy: la Invención de San Esteban, patrón de Morillo, y San Eufronio, obispo. Para mañana: San Juan María Vianney, presbítero; Santa Perpetua y San Eleuterio, mártires. El Sol salió a las 7,14 y se pondrá a las 21,27 horas. Mañana saldrá a las 7,15 y se pondrá a las 21,26 horas. La Luna salió hoy a las 1,51 y se pondrá a las 14,43 horas. Mañana saldrá a las 1,51 y se pondrá a las 15,52 horas. Su fase actual es la de Luna llena.

Entre tanto alguien seguirá hablando de arte y literatura y sobre la muerte y la realidad, y quizá lleguen amigos que pongan discos en el gramófono y el viejo que vive arriba golpee el techo y ella

diga que siempre se le derrama la mitad del remedio antes de que alguien la llame por su nombre y otro pequeño Rocamadour habrá muerto ajeno a santorales y calendarios zaragozanos en una muerte sin extrañezas.

TEORIA

Con el avance de la edad, Morelli acentuaba su tendencia a exaltar el ethos *y descubrir —decía que en su caso era un descubrimiento bien tardío— que «los órdenes estéticos son más un espejo que un pasaje para la ansiedad metafísica». Que no podía explicarse mejor, se disculpaba, y, sin embargo, intentó clarificar su teoría. Entonces confesó que seguía tan sediento de absoluto como cuando tenía veinte años, pero que el acto creador o la simple contemplación de la belleza no eran ya para él un premio o, en sus propias palabras: «un acceso a una realidad absoluta y satisfactoria». Para Morelli solamente una determinada clase de belleza podía darle ese acceso. Morelli pensaba en la belleza que es un fin y no un medio. Morelli pensaba en esa belleza que es tal porque su creador ha hecho uno solo el sentido de la condición humana y el sentido de la condición de artista.*

* * *

Magnífico titán asmático

que como nadie escucha hay que volver a repetirlo
todo
y al conjuro del verbo prodigiosos quiso decirlo
todo
para descubrir más de un nacimiento
más de un vértigo en el misterio anunciar
que celebración es la palabra cuando inaugura
imagen o aventura sigilosa
inventándose derramándose en alud luminoso
de presagios
y con qué seguro pulso frente al silencio

para decirlo, para nombrarlo
todo
ingenuo cósmico inocencia desesperada
Lezama
es los orígenes la respuesta Lezama.

TRES DESMANES DE LUCAS

1) Ejemplos de sinónimo y de iteración:

Sorpresa = Monjaencarcelada.
Recuerda = Cuerda, cuerda (o lo que es lo mismo: dos veces cuerda).

2) Un melómano/adjetivo:

Re-la-mi-do.

3) Hidrografía de género femenino:

Miss Issippi y Miss Ouri.

AMBIVALENCIA

Morelli dejó escrito que la risa, ella sola, ha cavado más túneles útiles que todas las lágrimas de la tierra. Estoy seguro de que Lucas suscribiría la frase sin repudios.

QUE LE VAS A HACER, ÑATO

(desde la memoria de justo Suárez.)

Qué le vas a hacer, ñato, si son unos maulas y no saben. Si ni conocen a Carlitos Monzón, pucha qué izquierda mi hermano, y qué velada la del Luna cuando lo de Carlitos y «Mantequilla», y que le metió duro y parejo y el otro fajando, la flauta. O como cuando, te acordás, Joe Louis fue arrinconando a Arturito Godoy hasta hacerlo medir la lona. Qué noche gloriosa, gordo. Pero si es que no saben, te lo digo, si a ellos que «Torito» recortara las crónicas de «Crítica» o de «Ultima hora» y las fotos del «Gráfico» les suena a connotación, denotación, estructura y pavadas, ni asomo de entender lo que hablás. Nunca oyeron, sabés, «Muñeco al suelo fastrás», qué van a oír, a lo más te apuntan que lo del tango va por la identificación nacional del personaje, y nunca andan por el River ni conocen lo duro de los tanos que venían de Italia y las leñadas que se armaban en el River meta bronca. Don Jacinto Cúcaro sí que entendía. Seguro que recordás el «Mariano Acosta», las clases de pedagogía, y claro que recordás, negro, hasta lo escribiste. Y qué le vas a hacer, ñato. Te ven al Justo Suárez y nomás te mentan que la utilización

de la lengua conversacional como torrente desbordado, la pucha, que emana en primera persona constituye un elemento estilístico, tomá macana, de la mayor importancia. Pibe, lo que dicen. Y se engolosinan, che, que si es una historia donde la piedad y el patetismo. A lo más alguno te cita y repite lo que dijiste, te acordás gordo, que una novela puede ganarse por puntos, pero que un cuento debe ganarse por K. O. Y ahí se les acaba la mecha. De box nada, hermano. Y tú dale que dale en la barra del ringside. Pero ellos tan serios chamuyando que andá a entenderlos, cuando yo sé que vos preferís una linda pelea. Qué le vas a hacer, ñato.

* * *

No sabes si con aguacero o tal vez era jueves

como un lacónico suceso
murió en París
y luego
aquel raciocinio
acerca de las audaces dislocaciones
(que si el acento personal
y la búsqueda apasionada)
sin embargo —yo lo sé—
hoy te estremece solamente
esa nativa mendicidad andina
esa iniquidad miserable del amor
la cocina a oscuras.

RAYUELAGIA

No importa. Lo repetiré una vez más (terco, insatisfecho: no escarmiento). Pocas veces en una novela se ha dado una lección tan desgarrada sobre la inautenticidad de la vida humana. Pocas veces un escritor puede ofrecernos un mundo que se convierte en una denuncia exasperante de la condición del hombre. Pocos personajes asisten a su propia muerte, a su misma destrucción, de una manera tan viva, tan continuadamente, como si se tratase de la meta impuesta desde el momento en que aparecieron sobre el papel. Los protagonistas de Rayuela *se mueven en un mundo que rechaza el orden cerrado y en donde la ironía, la autocrítica incansable, la incongruencia llevada a extremos dramáticos, la destrucción sistemática, es una forma de búsqueda. Que sí, que* Rayuela *es un intento de descifrar la identidad argentina, una sátira política, una reflexión sobre el exilio, un experimento estructural, un análisis de variantes lingüísticas,*

una parodia... (sí, ya está dicho). Pero también (pese a todo) Rayuela *es una amarga y humanísima meditación sobre el ser y el existir, una historia desolada del amor.*

PUNTO FINAL

Y llegados a este punto —nunca se llega, sino que se comienza— lo mejor sería empeñarnos en buscar un terrón de azúcar bajo las mesas de un restaurante, acompañar a Madame Trépat silenciosamente, discutir con «Torito» si Pascualito Pérez fue el mejor boxeador argentino de los años cincuenta, bajar a los infiernos con Verne o, mejor, matear con el diablo oyendo «Live Evil», de Miles Davis, o dar la vuelta al piano con Thelonious Monk, saber que aunque vomitemos no nos libraremos del «Amorous», de Johnny Carter, protegernos cuando nos regalen un reloj, apuntarnos a la «Joda» y reírnos, reírnos aunque conozcamos que esa risa es agonía y a ver si de una vez llegamos, definitivamente, a la última casilla de la rayuela.

SABAS MARTIN

Fundadores, 5
MADRID-28

CORTAZAR O LA ESCRITURA ENTRE LINEAS

(Diálogo entre un fama y un cronopio)

I

Siempre admiré la penetración de mi amigo Gabriel Araceli. Le bastaban uno o dos minutos para calar a un desconocido, un vistazo para juzgar un ambiente, unos pocos compases para saber el valor de una vida o un tango. Pero nunca me impresionó tanto como en aquella tarde, cuando se topó conmigo en una esquina céntrica y exclamando: «¡Qué mal color, hermano!», concluyó: «O has estado enfermo o has releído a Cortázar.»

Me asombró su insolencia, porque acertaba por partida doble. Había estado yo enfermo y había sobrellevado mi enfermedad de tres semanas releyendo al inventor de *Rayuela*. Quise escabullirme y pasar por alto la broma; pero Gabriel Araceli hace de la amistad un verdadero culto: impone sacrificios. Y aquella tarde me impuso, como sacrificio incruento, su compañía. Caminó conmigo unas cuadras y al fin me invitó a tomar té, agua mineral o lo que tolerase mi estómago. Sentado delante de mí parecía más joven. Hablaba con energía, sonreía con desparpajo y hacía lo humanamente posible para volver a Cortázar.

Yo esquivaba sus insinuaciones, callaba ante sus preguntas atrevidas y me resistía. Pero no es sensato esperar mucha resistencia de un convaleciente: hube de ceder. Creyendo que Gabriel andaba tras el humo de mis opiniones, me refugié en las ajenas. Mencioné al hombre nuevo que Gabriela de Sola ve en Cortázar; usé como escudos las máscaras que Mercedes Rein atribuye al argentino; desplegué con sobriedad la antropología poética pergeñada por Néstor García Canclini; me detuve en el «individuo» y en el «otro», según Alfred Mac Adam; reproduje casi de memoria, como un estudiante fiel, la tesis donde Juan Carlos Curutchet identifica a Cortázar con la crítica de la razón pragmática. Y deseando acallar de una vez al preguntón, repasé los títulos de varios artículos periodísticos y revisteriles. Sólo los títulos, para apabullarlo a erudición. Ni por ésas. Gabriel

Araceli pedía más. Era claro que no me dejaba ir en paz si no le largaba mis opiniones.

Cansado, sudoroso, con fastidio, hablé de la metafísica de la escritura, de la transrealidad instaurada por obras como *62 modelo para armar* o *La vuelta al día en ochenta mundos.* Hablé también de fracturas temporales, de magia verbal, de renovación del decurso narrativo, de tiempos y lugares intercanjeables, de regiones casi sagradas donde ya no moleste el zapato de la vida con sus puntapiés alevosos.

Me respondió con una larga, estruendosa y potente carcajada de muchacho. Cuando se calmó me dijo que yo encarnaba —de modo incuestionable— al lector combatido por Cortázar, es decir, al lector hembra (o una de sus variantes). Dócil a la crítica, sumiso a los lugares comunes, amigo de la jerga al uso: la peor categoría de lector que pudiera imaginarse. «Ese lector —resumió— que ha de horrorizar sin duda a Cortázar, pues jamás le servirá de nada. Ese lector que no se atreverá a cuestionarlo.»

Le pregunté con acritud si se había convertido en cuestionador. Me respondió que no se tenía por tanto, sino, a lo sumo, por un cronopio. Le rogué que se explayase; pero reparando tal vez en mi cansancio o deseando pertrecharse, me citó para encontrarnos pasados tres días.

II

La cita fue donde me temía: en el bar Trafalgar, en la intersección de Cádiz y Gerona. Venciendo recelos acudí. Gabriel Araceli me esparaba risueño, con ese aire zumbón que lo vuelve agresivo cuando se encuentra en su reducto. Empezó sorprendiéndome con repetidos pocillos de café, y no con copas de caña o grapa, tal cual le había visto empinar las tardes en que celebraba, allí en su bar, triunfos imaginarios o reales. Y siguió con un discurso pronunciado con voz monótona, sin apuros, cadenciosamente. Me repitió con franqueza que estaba harto de los lugares comunes de la crítica, tanto de la crítica académica (que le parecía muchas veces un rito esotérico) como de la periodística, o militante, o reseñadora (que le parecía una forma barullenta de ganarse la vida). Según él, Cortázar padecía bajo esas dos formas de crítica. Le habían adjudicado intenciones desmesuradas, le habían sometido a los análisis más despiadados (y despistados) o a los encomios irresponsables de semanarios y gacetillas. Le habían convertido en inventor del diálogo en voz alta entre autor y obra, entre escritor y texto, entre literato y literatura; le habían puesto a la cabeza de los movimientos que veneraban al *collage,* y hasta le habían nombrado heredero y administrador del simbolismo y del su-

rrealismo; y atribuyéndole el caudillismo de la literatura revolucionaria, del examen a fondo del «arte por el arte», habían cargado sobre sus espaldas la tarea de cambiar el modo de ser del lector.

Hizo una pausa, bebió un sorbo de café y me asestó esta pregunta: «¿Tampoco te gusta el lector hembra?»

Alarmado, permanecí sin despegar los labios. Gabriel Araceli aprovechó para levantar el tono de voz y disparar todas las baterías que tenía en reserva. Calificó el empeño de alterar los hábitos de lectura como indicios de una actividad sin fundamentos sólidos, sin verdadera justificación, sin sustancia ni motivos. «Cosas de diletantes», observó.

Mis réplicas fueron vanas, en parte por la fuerza con que él se atrincheraba y en parte por la impericia de mi argumentar. «El nuevo lector que propone Cortázar», me dijo, «¿tiene más libertad que el lector-hembra? Y en caso de que tenga más libertad, ¿servirá para algo? El lector-hembra era una criatura pasiva, adorante, encadenada al texto, sin posibilidades de respuesta. Por lo tanto, una conciencia cerrada al diálogo, una duplicación de la obra, un eco. Pero el nuevo lector, si quiere existir de veras, tiene que intervenir a muerte, mezclarse en el proceso inventor, hacer —del diálogo— guerra, hasta destruir la obra y proponer otra. Frente al lector-hembra sólo cabe un lector-macho; ¿o hay acaso un tercer lector? Te callas, por lo cual conozco que me das la razón. Si los dividimos por sexos, nos quedamos con sólo dos lectores: los demás son apenas fantasías. El lector-hembra se excede en pasividad; el lector-macho, en actividad. El primero acaricia la obra; el segundo, la abofetea. Pero uno y otro sufren análogas crisis de fascinación. Aquél se siente paralizado por la veneración y el embeleso; éste se siente atraído por la inquisición penetrante. En ambos casos falta libertad. No la tiene —ni la tuvo nunca— el lector-hembra, y tal vez jamás la añoró; no la tiene tampoco el lector-macho, quien debe obedecer a fuerzas que lo trascienden y responder escrupulosamente a su propio mito. Procurar que el lector cambie es un engaño. Generoso, incitante, bien intencionado o como guste decirse, pero engaño al fin. No alcanza con cambiar las obras, quebrantar tradiciones, elaborar antinovelas, suprimir psicologías y reproducción de caracteres, y rechazar el realismo e incluso, sin exagerar demasiado, no alcanza con soslayar cierta proporción de realidad, de esa realidad menor y servicial que aceptamos a través del sentido común. Si digo, por ejemplo, que Cortázar es cuentista excelente, que ha escrito algunos de los más notables cuentos del siglo en lengua española, y agrego que no merece el mismo juicio como novelista, no hago otra cosa sino repetir una convicción pro-

palada hasta el cansancio. Nadie ignora que soy enemigo jurado de los lugares comunes en la crítica; pero ante éste debo rendirme. Creo que en muy buena medida es verdadero. No encuentro nada —dentro de la producción de Cortázar— que supere a *El perseguidor,* y sigo pensando que *Autopista del sur, El río, Los venenos, Cartas de mamá, Las babas del diablo, El otro cielo,* son no sólo ejemplos magníficos del arte de este original escritor, sino también momentos culminantes en la narrativa contemporánea hispanoamericana. Pero de las novelas, ¿podría decir lo mismo, aunque quisiera?»

Había estado yo acumulando razones para arrojárselas a la cabeza, una por una. Pero me atajó diciendo que en las novelas de Cortázar notaba un hecho que revestía —según él— suma importancia. Era imprescindible, entonces, tratarlo en otro momento, detenidamente y en forma exclusiva. Y disculpándose por la fatiga que pudo haberme provocado, me citó, para la tarde siguiente, en ese mismo recinto del bar Trafalgar.

III

Lo hallé bebiendo grapa con limón. Imaginé que el café había acompañado el introito, la etapa de preparación, el tiroteo de guerrillas. «Ahora viene el fuego en serio», me dije. Y no me equivoqué. Gabriel Araceli arrancó con brío.

«El describir, he ahí el problema», anunció. «Quiérase o no, ha sido la actitud primordial de la estética de Cortázar. Y ha sido la bomba de tiempo de sus novelas, la explicación de sus arquitecturas heterodoxas, la justificación de sus empeños y resultados. "No escribo, desescribo", dijo el argentino, o dicen que dijo. Poco me inquieta saber si ese pensamiento se profirió realmente; me basta comprobar que sus novelas han nacido de un propósito equivalente. La voluntad de rechazo existe; y existe como señal de una saludable energía. Rechazo del orden habitual de los argumentos; rechazo de las motivaciones psicológicas explicables; rechazo de las narraciones epigonales que prolongaban —más allá de lo históricamente lícito— doctrinas artísticas surgidas en el siglo XIX, y rechazo de una concepción del estilo elaborada a partir de las palabras biensonantes, de las frases armónicas, de los períodos encadenados con habilidad. Rechazo, en suma, del estilo como forma para el lucimiento, la complacencia y, por último, el fetichismo. Hasta aquí el describir sería una busca vehemente del escribir auténtico, o sea del escribir según las circunstancias y la altura de los tiempos. Pero no es sólo eso. El describir quiere la abolición de todo acto escriturario. Quiere una

ruptura absoluta. Por desdicha, el describir es también un modo del escribir, todo lo negativo que se quiera, pero escribir al fin. Consumar una ruptura absoluta desembocaría en el espacio en blanco, en la ausencia de signos gráficos, en el silencio. Y el objetivo del describir es exactamente lo contrario del silencio. Carecería entonces del carácter demoledor —o desmitificador— que pudiera atribuírsele en principio. No pasaría de una revuelta más en la socorrida cadena de insurrecciones contra preceptivas, hábitos, conformismos y prestigios. Se parecería mucho a una desdichada insinceridad y despertaría sospechas de impostura: desescribir que fuese contra todo, incluyendo al propio desescribir, sería tan sólo rebeldía a medias.»

Apuró otra copa de grapa y, mirándome desafiante, dijo: «Estoy convencido de que el condicional no cabe: *es*, lisa y llanamente, rebeldía a medias. La obra soñada, deseada o entrevista no se logra describiendo. Nada funda el desescribir, nada consigue y nada edifica. Muestra, con redoblada angustia, que es imposible escapar al escribir, que el estilo se halla ahí detrás, a pocos pasos, al acecho de cualquier página en blanco; que la retórica es inmortal y proteica, y que irrumpe con empuje impensado disfrazándose de antirretórica. *Rayuela* está desescrita: en consecuencia, no es novela. Pero ¿ha destruido acaso al género como tal? ¿Ha originado un nuevo género o ha subrayado —contrariamente— la seducción de las convenciones con que el género es reconocido? ¿Ha inaugurado nuevos caminos o ha representado un camino sin salida, un intento que comienza y acaba en ella? ¿Ha impedido seguir escribiendo como se escribía antes de su aparición, o ha enseñado que es estéril desvelarse por un antes y un después, que la novelística es libérrima y que no consiente ataduras de ningún tipo, ni siquiera las que preconizan *Rayuela* y su escritura desescrita? No tendría sentido reprocharme que cuestiono a Cortázar novelista: sospecho que he de ser el lector que él mismo programó, y sospecho además que nadie, y mucho menos Cortázar, se preocupará por ver si el título de novelista (ese oficio tradicional que consistía únicamente en escribir) corresponde o no al autor de *Rayuela*. ¿Novelista? ¿Por qué? ¿Cuál es la razón para verlo como no debe ser visto? *Rayuela* y también *62 modelo para armar, Round up, El libro de Manuel,* son obra de un teórico de la novela, de un ensayista larvado, de una conciencia reflexiva que examina los mecanismos narrativos, los desmonta, los mantiene a distancia y traza, con ingenio y astucia, una doctrina levantisca y polémica. En ese plano me resulta un autor admirable. Poco me importa si acierta con la verdad. ¿La hay acaso? Pero me mueve a repasar y proponer otras doctrinas, y me despierta un apetito pantagruélico

por aquellas novelas que no son —precisamente— como *Rayuela*. ¿Es necesario pedirle más?»

Vació otra copa de grapa y yo aproveché para amartillar mis armas, que había estado cargando con denuedo y encono. Pero mi intento no fructificó. Alegando que dos discursos en una sola jornada van más allá de lo tolerable, postergó mi refutación para la tarde siguiente.

IV

Supuse que la postergación habría de perjudicarlo. Me sentí lleno de fuerza, con plazo prudente a mi favor para organizarme y golpear con estudiada exactitud. Al principio lo ataqué fingiendo indiferencia, aparentando darle la razón en algunas cosas y analizando el lado flaco de sus apreciaciones. Le hice ver que no había llegado al fondo de la cuestión cuando trató el problema del lector, porque no había definido el alcance de la libertad y se había contentado con una oposición superficial y, en buena medida, falsa. Le eché en cara que su crítica a Cortázar estaba superada hoy por un mejor conocimiento de la obra entera del escritor y que había descuidado las implicaciones filosóficas y las imágenes de la condición humana en un mundo regido por los valores de la sociedad industrial. Lo atropellé con andanadas sucesivas, denunciando su omisión de las teorías modernas de los géneros, lo cual impedía calibrar con justicia la proyección de los textos de Cortázar. Después, viéndolo replegarse, arremetí censurando ácidamente su postura sobre el desescribir. Le dije que resultaba exagerada la disyuntiva entre la renovación estética radical o el silencio; que no tenía validez excluir a *Rayuela* del género novelesco considerado en amplitud, pues es novela incuestionable, no a pesar de la especulación que contiene, sino gracias a ella. Y enfaticé la importancia real que en las letras contemporáneas de Hispanoamérica había logrado el desescribir. Señalé que no valía como teoría sino como práctica; y que no debía ser interpretado a modo de rechazo meramente literio. Al desescribir, Cortázar iba más allá: subvertía las creencias de una sociedad establecida sobre la reiteración y el inmovilismo. Catalogar dicho acto como rebeldía a medias era ceguera imperdonable. La sociedad que nos ha tocado en suerte (o en desgracia) tiene por dogma la continuidad de las formas, la sacralización de funciones inoperantes, la tolerancia para con los actos literarios convertidos en festivales oficiales, el respeto por el «bien decir», la servidumbre de las «bellas letras». Y Cortázar, con su desescribir, asumía una rebeldía en plenitud y dejaba al descubierto el rostro

feroz de una sociedad que ostentaba —entre múltiples máscaras protectoras— la máscara vetusta del escribir...

Noté que Gabriel Araceli, rehaciéndose, se negaba a capitular. Sonreía con insolencia y tamborileaba sobre la mesa. «Ya te lo advertí», masculló de pronto; «estás hablando en glíglico».

Entonces tiré mi estocada a fondo, dispuesto a punzar el centro vulnerable, la vieja herida no cicatrizada. «Cortázar es el maestro de la escritura entre líneas», dije, «y el desescribir es el arte consumado de la simultaneidad y la epifanía de lo real. Nadie olvida el capítulo 34 de *Rayuela,* y tú menos que nadie».

Seguro de haber acertado en plena llaga, paré de hablar y me puse a mirarlo con severa fijeza. Bajó la vista, frunció el ceño y suspiró. «Ese capítulo», proseguí, «es modelo de paralelismos, ejemplo de crítica narrativa y vía franca que ha de transitar —mal que le pese— el escritor de nuestros días. Sobre todo si vive en alguna de las que Martí llamó doloridas repúblicas de América. Allí están la manera de tratar una acción trivial y de conectarla con un texto literario; la posibilidad de volver inmediato lo lejano y de acercar dos tiempos distantes, y allí está la escritura que es a la vez enseñanza de lectura. Enseñanza para que el lector jamás confíe en la profundidad de un texto: la profundidad —no siempre indispensable— suele ceder el paso a la beligerante contigüidad. Enseñanza para que la mirada jamás se contente con la sucesión de líneas: cada línea requiere su contrapartida y alumbra una nueva línea que la desdice o que dice —simplemente— otra cosa. Enseñanza para el espíritu unilateral: un texto se abre en textos diferentes, y el sentido unívoco estalla en pluralidad enriquecedora. Enseñanza para quien escribe: junto a las palabras de todos los días, junto a la inocencia de la enumeración, del paisaje o de la evocación histórica discurre la crítica a las organizaciones injustas, la impugnación del poder ilegítimo, la voz insobornable y disidente. Todo ha de perdonársele a Cortázar en beneficio de esa enseñanza, incluso la zancadilla del capítulo 34 contra Pérez Galdós, el mayor de los narradores en lengua española después de Cervantes. Y ha de perdonársele también que la enseñanza no sea novedosa ni parto exclusivo de su ingenio. Desde siempre se conoció la práctica necesaria (y obligada) de la escritura entre líneas. Pero Cortázar la recuerda con el ejemplo, lo cual no es poco, y la deja a disposición de todos.»

Me detuve, respiré hondo y, sacando pecho, agregué: «Cuando los hombres están amordazados, limitadas las palabras, engrillados los pensamientos, y amenazados, desterrados o presos quienes han de pensar y hablar, ¿qué resta? ¿Callar? Imposible si todavía hay

rescoldos de vida, resquicios para respirar, grietas por donde vislumbrar la luz o dos líneas entre las cuales escribir. Valen entonces la técnica del palimpsesto, la tinta invisible, la metáfora y la alegoría, el discurso dentro del discurso, el relato paralelo, la adaptación y variación al estilo de los compositores musicales, le escritura entre líneas. El describir se vuelve rescribir; el rechazo del estilo se hace aceptación de la oquedad del estilo, que ha de colmarse de significación. La escritura entre líneas apela a la simultaneidad de textos y de contextos. Pero los amos son impotentes para aniquilarla. Prevalece, llega hasta donde debe llegar, habla sin engaños de la esperanza. No hay seguridades contra ella. Tampoco barreras, filtros ni censuras. ¿Es mérito escaso de Cortázar el haberlo recordado?».

Levantó la vista Gabriel Araceli. Parecía una criatura de ficción, un ser fantasmal plantado delante de mí por encantamiento. Se puso de pie, llamó al mozo, pagó, y antes de marcharse me dijo con aire vencido:

«Te concedo dos cosas. La primera: en el capítulo 34 ningún texto disuelve al otro, ninguna línea mata a la otra. La escritura entre líneas me sigue pareciendo ambivalente. Y me alegro. La página galdosiana, mediante una lectura inversa, a contrapelo, puede servir como crítica muy dura contra la de Cortázar. Y la segunda: el texto intercalado pertenece, como todos saben, a *Lo prohibido,* pero ha dejado indemne a los Episodios. Por eso perdono. Adiós.»

Quedé atribulado viéndolo marcharse. Tal vez desde aquel día Gabrielito me considera un fama. Pero nunca había tenido yo noticias de que un fama hiciese callar a un cronopio hasta derrotarlo.

ALEJANDRO PATERNAIN

Beyrouth, 1.274
Montevideo
URUGUAY

UN HOMENAJE A LA SOMBRA DE MERCURIO

ALFRED.—¡Mierda! Otra vez me hacen salir al escenario.

AGATHA.—Debe ser por tus pequeñas células grises.

ALFRED.—¿Por qué has vuelto? No puedo seguir cargando contigo. ¡Tus células grises para los belgas con cabeza de huevo!

J. C.—¿Belgas? Allí, cuando empezaba una guerra, la primera de las que llaman mundiales, en Bruselas, bajo el signo de mercurio empezaba todo.

GEORG FRIEDRICH.—¿Todo? Sólo el Espíritu lleva al Todo.

LOUIS.—Sólo el Estado lo es Todo. Y como el Estado soy Yo...

J. C.—Ya empezamos. ¡Huyamos!

BLAISE.—¡Ven por aquí! Agárrate de mi manga.

ALFRED.—Tu manga mancha. Ya estoy citando otra vez a mi discípulo Boris, que nada tiene que ver aquí.

ANTONIN.—Alfred, te perderán las citas. Como sigas así, te vas a ver convertido en una serie de notas a pie de página, para consuelo de estudiosos patafísicos. Hay que acabar con las citas, con todas las citas y todos los juicios, hay que acabar con el juicio de Dios.

FRANÇOIS MARIE.—Auque no exista, tiene que existir. Lo importante es que la gente crea.

J. C.—Y a ésto le llaman las Luces...

HERBERT GEORGE.—Ven aquí J. C. dime qué prefieres. ¿Ir a Marte, el túnel del tiempo o volverte invisible?

J. C.—Quiero ser invisible; no estarlo, quiero serlo, pero vestido. Si no, se ven las vendas y vuelta a empezar.

BLAISE.—O te cortas el brazo. ¿Ves qué sencillo?

LEON.—Aquí hay demasiada gente. Me gusta.

J. C.—No hay manera de escapar. Si hubiera un paredro del mundo...

GUILLAUME.—Sólo el alcohol nos hace soportable a Deméter.

JORGE LUIS.—Pues yo prefiero Astrea.

AGATHA.—Seguís sin saber nada. Sólo Perséfone es culpable. Primero, cohabitas; luego matas. Y así sucesivamente.

JOHANN WOLFGANG.—Y al final, te matas. Pero el eterno femenino continúa.

GEORG FRIEDRICH.—¡Vaya, ya estamos todos! ¡Qué hermosa palabra! Todo, siempre Todo.

J. C.—Vendrá el judío de las barbas y te la volverá del revés, no la barba sino el Todo, que diría Calac. Menos mal que sólo hay un mundo. Lo difícil es seguir dando la vuelta a cada día.

FRANÇOIS MARIE.—Gracias a nosotros, pequeño, gracias a nosotros. Espero que no lo olvides.

AGATHA.—Yo creía que estaba reservado el derecho de admisión. Si seguimos así vamos a la confusión. Todo está revuelto, ya no hay mayordomos, y al final el asesino voy a tener que ser yo.

ALFRED.—Por fin tuvo una idea, la vieja. ¡Qué representación femenina nos ha tocado en suerte!

HERBERT GEORGE.—No hay por qué ponerse así. Al fin y al cabo siempre ha votado laborista.

ANTONIN.—Tú siempre en las nubes.

FRANÇOIS MARIE.—Como sigáis así llamo a Julien.

ALFRED.—Con él tengo, a pesar de lo que parece, más de un punto de contacto.

FRANÇOIS MARIE.—¿Le llamo?

J. C.—No hay más remedio. Somos trece.

GEORG FRIEDRICH.—Pero tú no cuentas, J. C. no eres más que el motivo de esta reunión, que está resultando bastante desordenada.

ANTONIN.—El orden es la destrucción, la Nada.

GEORG FRIEDRICH.—Si lo llego a saber me quedo en casa.

JULIEN.—Vengo con Pierre, y así no hay problema.

PIERRE.—Coge las rosas mientras tengas tiempo.

JORGE LUIS.—Me dan miedo los poetas. Son como los dientes. Cuando nacen, duelen; después, comemos con ellos.

GUILLAUME.—¿Quién habla de comer?

BLAISE.—¿Quién habla de beber?

LOUIS.—No es tan fiero el león como lo pintan. Todos ellos juntos son incapaces de conmover a uno sólo de mis mosqueteros, y no digamos a los tres de mi nieto.

LEON.—Ya apareció el comercio. Pero todos somos malos comerciantes.

JORGE LUIS.—Si volviera Astrea, todavía podríamos hacer algo. Pondría las cosas en su sitio.

J. C.—Mucho fama encubierto hay aquí. No se puede apenas respirar. Decididamente, me gustaría quedarme solo con Alfred y Antonin. Perdona, Blaise, perdona Herbert George, no puedo con todo.

LOUIS Y GEORG FRIEDRICH.—¡El Todo es nuestro!

LEON.—Pero sólo yo lo represento, y además en contra vuestra, malditos.

ANTONIN.—Cuidado, León, que la barba no es la tuya.

PIERRE.—No me olvides, J. C., algo mío irá siempre contigo.

JULIEN.—¿Adónde voy? ¿Con el Todo o su paredro? Soy un esperanza vuelto del revés.

ALFRED.—Calla y bájate los pantalones.

AGATHA.—¡Lo que faltaba! Estos continentales son impresentables.

HERBERT GEORGE.—No te excites, querida Agatha. Ya sabes que te lo ha prohibido el médico. Y recuerda que tú también te escapaste una vez, y que quien esté libre de pecado...

JULIEN.—Perdona, Alfred, jamás en público.

ALFRED.—¡Mierda! En público es mucho mejor.

PIERRE.—Pero después de Astrea, llegó Deméter.

JORGE LUIS.—Y comenzaron las transformacioses, las metamorfosis y las metáforas, que son el mundo.

J. C.—Este tigre es el peor de todos. Es un caza cronopios y, sìn embargo, no puedo librarme de él.

ALFRED.—La sinrazón.

ANTONIN.—La locura.

BLAISE.—La aventura.

AGATHA.—¡Ya os tengo! ¿Veis como no podéis salir de mis garras, tanto y tanto protestar? Piensa mal y acertarás, es bien sencillo.

HERBERT GEORGE.—Construyamos el socialismo.

GEORG FRIEDRICH.—¡Protesto!

LOUIS.—Aceptada la protesta. Otra pregunta.

JOHANN WOLFGANG.—Todo es cuestión de afinidades electivas. Dejadle escoger en paz.

J. C.—Panda de famas en salmuera. Bien sabéis que toda elección es ilusoria.

AGATHA.—Pero por lo menos siempre hay un culpable.

FRANÇOIS MARIE.—Y si no lo hay, hay que creer en él.

JORGE LUIS.—Y enaltecerlo.

ANTONIN.—Todo esto me da asco. Tenéis el ombligo sucio y estáis en un limbo más sucio todavía.

JULIEN.—No seas indiscreto.

ALFRED.—¡Coño, Julien! No aprenderás nunca.

GILLAUME.—Lo que más me gusta de ti es tu bicicleta.

J. C.—La guerra que me alumbró, te apagó, Guillaume. No te lo perdonaré jamás.

AGATHA.—¿Perdonar? ¿Quién habla de perdonar? Así no podemos seguir.

BLAISE.—¡Y además, la torre Eiffel es mía!

GILLAUME.—¡Que te crees tú eso!

JORGE LUIS.—Desplegadla, pues, a ver quién la tiene más grande.

JULIEN.—No, por favor, aquí no.

LOUIS.—Seguid sufriendo, hijos míos.

PIERRE.—Lo importante es llegar a viejo, al calor del hogar, y releer las cartas de amor una y otra vez.

ALFRED.—No sigas. No pienso hacerlo.

JULIEN.—Yo he sido siempre joven.

ANTONIN.—Para lo que te ha servido.

AGATHA.—¿Y J. C.? ¿Qué hacemos con él?

JORGE LUIS.—Yo me encargo.

ALFRED.—¡Y un cuerno!

LOUIS.—Le perdono, con perdón, Agatha.

HERBERT GEORGE.—No lo veo. ¿Dónde está?

LEON.—No te preocupes. Algo le hemos dado.

JOHANN WOLFGANG.—¡Pero lo está rompiendo todo!

FRANÇOIS MARIE.—No importa. Ya lo romperán a él.

BLAISE.—Yo ya estoy roto.

ANTONIN.—Yo ya estoy.

GEORG FRIEDRICH.—Prohibido dejarse crecer la barba.

LOUIS.—Prohibido ser judío.

J. C.—Me voy. Ya no puedo más.

(SALE).

FIN.

RAFAEL CONTE

Torrelaguna, 61, 5.° B.
MADRID-27.

EMPECE A ESCRIBIRTE, JULIO...

Empecé a escribirte, Julio, y estaba como encerrado en un ojo. No en el mío, no, no en el mío. Tal vez en el de uno de los antepasados. Qui sait, *Julio ... lo seguro es que Zötl rondaba por allí. ¡Sí, debía de ser él!*

Te acuerdas de aquella noche, con el alacrán, el murciélago, Hugo..., te acuerdas —como lo has contado (*) *— de cómo nos encontramos los dos en el propio corazón de la noche, en la gran calma después de toda aquella agitación...*

Lo que nunca te he dicho, Julio, es lo que pasó después..., nos tomamos la última copa y buenas noches, cada cual retornando a sus vampiros predilectos...

Yo me encaramé hasta la pieza de la torre, la pieza de las ratas calvas *y de los escorpiones inmóviles. —¿Te has fijado que un escorpión inmóvil es mucho más inquietante que un escorpión que se mueve?*

Y aquí vamos a encontrarnos de nuevo en la posición del que está encerrado en un ojo. Pero ¿en el ojo de quién?

Bueno, resulta que me subí allá arriba y que seguramente bebí algo, la última copa, *como decimos con Vladimir.*

Encima de la mesa había un charquito de luz, una hoja de papel, una pluma y una pequeña bola de cristal de esas que llaman «Sulfuro», y alrededor ese extraño silencio, ya sabes, ese silencio que conocemos bien, ese silencio de las derivas blancas...

Alrededor, la calma. Me imagino que ya te habías dormido. Hugo dormía. Los Antepasados debían dormir. Zötl también.

De repente, dentro del Sulfuro, algo como..., como..., ¿cómo decir?

Un destello, un relumbre, una vislumbre, un intento de diminuto brillo, como un contorneo de luz prendida en el envés mismo de nuestra noche.

(*) Zotl: *Le bestiaire d'Alöys Zotl* (1831-1887), texto de Julio Cortázar, Franco María Ricci, editor, Milán, 1976.

En esos casos, ya lo sabes, lo mejor es acurrucarse y escucharlo todo, al través de los murmullos que no cesan de aproximarse y progresar, de ampliarse y trepar, de deformarse, desbordar, entrechocarse...

Al principio fue como un minúsculo alacrán (que, por cierto, se parecía curiosamente a un caimán de Zötl) remontando la noche, pues hay que decir que la noche se habia establecido en la bola de cristal y que sólo podía ser ella, con sus galas de granitos y arena, con sus fuegos de estanques y sus reflejos de amaneceres en torrentes, con sus añiles heráldicos y sus huecos de luz... ¡la noche!, y ahí, entre los granos de arena, el escorpión diminuto, verde como una pequeña incidencia...

Después el decorado cambia: la noche se desata un poco; aparece como un verdor agrio.

¿Será ya el alba?

¡Algo se ha movido! Uno cree ver, o saber, que es la rata calva *la que emprende su vuelo, cantando, la malvada, como penúltima Calas.*

¿¡Algo se ha vuelto a mover!?

NO.

¡Volvemos a caer en lo hondo de nuestra noche, en nuestro murmullo de noche!

Y el papel blanco delante de nuestras narices. y la pluma y el topo disecado que no cesa de olisquear los humores de la tierra... ¡y hasta el dedal de la costura, que no sabe qué hacer!

La noche, con sus gritos y quebrantos, y ahí mismo, el grito de aquel gallo infantil, el grito del gallo, esparcido en venillas de corazón, en venillas de esperanza, en fuerte urdimbre de amor...

El pequeño espacio enclavado en su Tiempo, y el Tiempo enclavado en su gran espacio

con el escorpión, el gallo, y ahora el reloj —sabes, el que da su tac tic, tac tic— y el murciélago y la bola de Sulfuro

que me persiguen en esta noche, en aquella noche de Serre..., mientras tú ya estarás durmiendo, a unas cuantas brazas más abajo...

Pero...

¡Dios bendito!, aquello sí que fue un hermoso relámpago. En fuerte sacudida, perfectamente tallada, y la lluvia, la lluvia desgarrando el proscenio, la lluvia devoradora y arrancadora, la lluvia, vieja admirable potencia matricia, la lluvia, el agua, el agua rebotante, el agua retumbante, el agua...

Y esos chorros, Julio, en la bola de cristal, ahí, en ese lugar del ojo, tal vez, ¿pero será el lugar del ojo?

Entonces uno zozobra, ¡qué quieres!, uno se va, parte y penetra en la bola, y ocupa el ojo que a su vez te ocupa, como la bola te sitúa en su centro, como, como...

¡Sí, vientos de zozobra, eran, y las crestas y bajíos, y los oleajes de aquella noche!

y ahí, en la burbuja, en el ojo, en el Sulfuro, el resurgir no sólo de las aguas, de los cielos, de los árboles, de los prados y de los bosques, sino también la llegada de un pálido rumor de armas, un chirrido de armaduras, y gritos de batalla y elevaciones de cuerpos, arrancados en vida, arrancados en muerte, en torbellinos de lanzas, en esa estridencia del corazón que palpa la muerte, esa otra bola, Julio, contra la que chocamos, con nuestras andanzas nocturnas a cuestas.

Las puertas de la muerte misma, abiertas al tiempo que con suprema lentitud se alzaban las lanzas caballerescas de aquellos combatientes de Paolo Ucello, Julio, pues allí estamos, deslizados en aquel leve chirriar de espacio, en aquel leve rediente de Tiempo.

Los caballos de grupas blancas y duras, las armaduras como es debido, chorreando bajo la lluvia, los caparazones goteando agua y sudor, las armas blandidas de golpe, vibrantes bajo el sinuoso chorro de luz, el rayo en el corazón hendido implantando sus potencias, los estandartes deslavados, como rodeando los negros retumbros de tormenta...

La muerte, Julio, en esta esfera de cristal, desplegando sus galas, recobrándose en sus conquistas, al pie de las murallas de una ciudad malva, velando apenas la arena de sus fortificaciones, por encima de unos estanques en los que graznaba toda la congoja de las ranas...

Una mirada —como otro haz de luz— vislumbrada por debajo de la visera del yelmo, y el pesado retumbo de los hierros que caen, la lenta andadura de los caballos volviendo grupas; unos y otros dirigiéndose bajo el rojo vibrar de sus lanzas: quién a las dunas, quién al pantano, para el postrer enfrentamiento.

¿Qué hora será?, Santo Dios, y cómo podré salir de este ojo un día, recobrar la sequedad y el granito, escapar a ese choque que se prepara, a esa muerte que se hincha, se infla, se ahueca y gira, y ahora llena de vientos y ráfagas, risas y reniegos, hechizos y maldiciones, se establece en la página de este papel que veo por transparencia en el Sulfuro, con esa agitación de reflejos, con ese tremendo osario ambulante, aún en pie, aún rugiendo, aún inyectando

sangre en sus aceros, aún derivando un relámpago para una alarma que ya no volverá, un choque de trueno para un grito que se habrá abatido, roto, destrozado en mil añicos...

Extraño, cómo se podía oír la resonancia de la lluvia en los tejados, una resonancia de un gris muy azulado.

La torre, poco a poco, zozobraba en sus albas. Y era el apagarse del gragor de la batalla, huyendo por el retoño de sus grises, de sus azules y de sus purpúreos negros.

Me tomaré la última, última copa, Julio, brindando por tu gallo, y mirando de reojo hacia el lugar del escorpión, espacio que éste abandonó definitivamente para ocupar el del murciélago, el cual..., vaya usted a saber...

No tardaré en dormirme también, Julio...

Pero ahí, a pesar de todo, en el reflejo de la botella, esa sonrisa de Zötl jugando a los dados con un Axolotl...

JEAN THIERCELIN

(Traducción del francés: Raquel Thiercelin.)

«Serre»
84160 CADENET (France)

ESPERANDO A CORTAZAR

El tigre se precipita en auxilio de sus semejantes sin pensarlo. O se refugia en lo más espeso de la selva. Pero la cuestión no es ésta. «¿Qué hacemos aquí», es lo que tenemos que preguntarnos. Tenemos la suerte de saberlo. Sí; en medio de esta inmensa confusión, una sola cosa está clara: esperamos que venga Godot.

Samuel Beckett.

—Estoy completamente seguro de que viene. ¿No creés, Manú?

—Mirá, viejo, yo de ese tipo... ¿Vos te acordás de la persecuta que se agarró con nosotros? Y después con las que salió. Cuando leí el libro te juro que me dieron ganas de achuzarlo.

—¿Vos? Eso tiene gracia. A vos te trata como a un rey. El que queda p'a la mierda soy yo.

— Sin exagerar, viejo. El protagonista sos vos, y el eco, el pobre tipo, yo. Y encima cornudo, carajo.

—Mirá, yo pienso que al tipo se le pelaron los cables.

—No sé si se le pelaron los cables, pero te aseguro que como lo agarre yo sí lo voy a pelar para un ratito.

—Ché, Manú, si vas a resolver la cosa a las trompadas la vamos a joder, porque et tipo no va a rectificar. Yo creo que el sistema es otro: hay que razonarle, hay que entrarle por la vía del cuore.

—Ese tipo no tiene corazón. ¿Vos sabés la que se me ha armado a mí con Lucía?

—Mirá, si vamos a eso es peor lo mío. Talita está que muerde. Y para colmo se le metió en el mate la insensatez de que Rocamadour es mío.

—¿Tuyo? Pues según Lucía es mío. ¿Te imaginás? Yo padre, y para peor de algo que se llama Rocamadour. Te juro que lo mato, si lo agarro lo mato.

—Dejá de decir pavadas. Nada de trompadas ni de matar a nadie. Lo que hay que hacer es utilizar el mate. Vos y yo, y por supuesto el canalla ese, sabemos muy bien quién es el padre de Rocamadour. Pues a largar, ché. Y ya puestos a decir lo decimos todo, lo del padre y lo de la madre. ¡Tanto golpe de sinceridad y tanto tomar nota para luego salir con éstas! Además, yo no sé a quién carajo va a querer engrupir con este lío. Gregorovius, Ronald y toda la barra saben muy bien que el chico es de Pola y del Julio Denis.

—Y lo de matar al pibe también es para no creerlo. No se para en barras el tipo. Claro que lo peor es conmigo. Ahí no hay caso

el engendro ése me odia vaya a saber por qué. La escenita del tablón tiene lo suyo. Cuando terminé de leerla me sentí peor que la cucaracha de Kafka. Mi mujer arrastrando el culo por un tablón y dudando entre encamotarse con vos o no, y yo detrás de la cómoda. Te juro que como lo agarre... Horacio, ¿vos creés que va a venir?

—Seguro. Le mandé un recadito diciéndole que tengo en mi poder un cuaderno inédito de Morelli. Ese cae.

—Pues como lo agarre...

—Parecés un disco rayado.

—No, si te parece, cuando lo vea le doy las gracias. Sos un egoísta; como a vos te trata bien...

—¿Bien? Dejáte de joder. Una cosa es que yo sea un tipo razonable, una persona civilizada, controlada, y otra muy distinta que no tenga clara conciencia de la cagada que me ha hecho ese individuo. Vos respirás por la herida del macho, Manú. Yo por la del caballero. A vos, que sos un soñador y un poeta, te jode que te haya convertido en un tipo sensato. Casado y tributario, como diría Pessoa. Y da gracias que te enchufó en un circo, que podía haber sido peor. Oficinista, por ejemplo. El fulano ese es capaz de todo. Pero lo mío, lo mío no tiene nombre. Vos me perdonarás, pero un tipo como yo, que se pasa toda su vida estudiando sajón antiguo, que tiene un currículum como el mío, y que de pronto te saquen durante dos páginas hablando en glíglico. Hace falta tener malas entrañas. Hace falta ser un hijo de... En fin, no hay que alterarse. Hay que tener calma.

—Claro, vos podés tener toda la calma del mundo, entre otras cosas porque sos vos el que habla de «triángulo trismegístico» Trismegístico, ché. Y sos vos el que dice que hay que «sacar partido de las arrugas de la cara».

—Manú, vos sabés muy bien que las arrugas siempre me han merecido respeto. Eso lo dice él, y lo dice porque en su puta vida ha tenido una arruga y a lo que parece ni las va atener. Calma, Manú, no vaya a ser que ese tipo al final consiga que nos peleemos vos y yo.

—Tenés razón. Eso sería lo último. Horacio, vos sabés que yo te quiero, y no de un día. Lo que pasa es que toda esta historia me tiene podrido.

—Dejálo pastar que engorde. Cuando llegue, vos dejáme hablar a mí.

—¿Pero vos realmente creés...?

—Claro. Lo de Morelli no falla.

—Pues no te garantizo lo que pase cuando lo vea.

—Tenés que sujetar esos nervios, Manú. Miráme a mí.

—No es lo mismo. No tenés idea de cómo se puso Lucia cuando leyó que me había casado con Talita. Los leopardos son una cosa mansa.

—Ya. Y Talita de campo, ¿no? Viejo, vos conocés a mi mujer, te ahorro los detalles.

—Horacio, ¿vos, en serio creés que vamos a conseguir algo de ese tipo? Quiero decir, que rehaga ese puto libro y nos deje a cada cual en su sitio.

—Mirá, Manú, si no conseguimos que lo rehaga, por lo menos hay que lograr que escriba una continuación. Yo no puedo consentir esa imagen mía debajo de una mesa, como un tarado, buscando un terrón de azúcar que para colmo de desdichas se me deshace en la mano. Y otra, todo el mundo sabe que me gustan los gatos. ¿Por qué se los encaja a tu mujer o a la mía? Soy yo el de los gatos. Los gatos son míos. Y además, no me gusta Mondrian. Mondrian está bien, no lo niego. Pero mi pintor es Turner, lo saben todos. Yo creo que hasta lo sabe Turner.

—Pará, Horacio, pará. Que a vos si te dejan hablar no te cuelgan, y yo tengo ahora mismo un lío de la gran puta y me importan un carajo tus gatos, Mondrian y el terrón de azúcar. Quedate piola y vamos a lo positivo. Hay que conseguir que el tipo rectifique. En cuanto aparezca yo le suelto un directo y después hablamos.

—Sos peor que las mulas. Si lo que querés es joderla, avisáme y me mando mudar. Y en cuanto al directo, tendría que ser de lo más directo porque como sabés, el fulano mide dos metros y algo. Andá a cantarle a Gardel.

—Dale no más, ché. A ver qué tenés en el mate.

—La cosa está clara. Si no rectifica que continúe. El tipo tiene recursos, si se pone es capaz de convertir la Biblia en «La lozana andaluza». Pues que escriba otra Rayuela, pero al revés. Si dice que no, lo amenazamos con contar lo de la Pola y el Julio Denis. Y vas a ver cómo afloja. Esos dos si se descubre el pastel son capaces de contratar a la mafia para acabar con él.

—¿Vos estás seguro?

—Tan seguro como que Perón no vuelve.

—Ché, Horacio, que de eso yo no estoy tan seguro.

—Al tiempo.

—¿Pero vos creés que ese tipo va a venir?

FRANCISCA AGUIRRE

Calle Alenza, 8
MADRID-3

AEROGRAMME A JULIO CORTAZAR

Esta carta está dedicada a:
de los más lúcidos: Francisco Pena López y
Felipe Marcos
de lo más entrañable: Pilar Díaz de León
de los más hermanos: Francisca Aguirre y
Félix Grande
todos españoles.

Un periodista al servicio de Juan Manuel de Rosas acusó de «anarquistas» y de «comunistas» a emigrantes como Sarmiento o Alberdi, con un odio tal que, de haber tenido alcance policial sobre ellos, nos quedamos sin nación.

Ernesto Sábato (31-12-1978).

—Nada —dijo Andrés—. Cómo canta Caetano Veloso en ese disco que nos hizo oír Heredia, *yo no tengo nada, yo no soy de aquí.* Ni siquiera puedo darte a Irene, como en la canción.
—El señor quiere cosas, pero no renuncia a nada.
—No, no renuncio a nada, viejo.
—¿Ni siquiera un poquito, digamos un autor exquisito, un poeta japonés que sólo él conoce?
—No, ni siquiera.
—¿Su Xenakis, su música aleatoria, su free jazz, su Joni Mitchell, sus litografías abstractas?
—No, mi hermano, a nada. Todo me lo llevo conmigo donde sea.

Julio Cortázar, fragmento.

Todo se ha hecho en nosotros porque somos nosotros, siempre nosotros, y en ningún momento los mismos.

Diderot: *Réfutation d'Helvétius.*

Madrid, octubre de 1980

Querido Julio:

Cuando Félix Grande me habló de participar en el número de *Cuadernos* dedicado a tu persona tuve mis movilizaciones emocionales y un ejército de recuerdos que tienen que ver con vos y de interrogantes que tienen que ver con nosotros se me agolparon en la mente —perdoná el carácter castrense y cuasi violento de mis líneas— y en el corazón.

Una vieja tarjeta postal desde la National Gallery, de Londres, en la que me exigías en lenguaje telegráfico particular cuidado respecto del texto de un cuento que íbamos a publicar en *El Grillo de Papel,* aquella revista literaria que codirigíamos con Alberto Castillo y que tanto apoyaste desde París cuando tu nombre comenzaba ya a ser portador —para nosotros— de la singular significación que hoy tiene. Significación no sólo nacida de la admiración por tu talento creador, sino por esa especie de inhabitual categoría aristotélica que allá llamábamos «hombría de bien». Ahora, aquí, en España, la traducción más o menos válida sería «un tío cojonudo». Recuerdo una carta tuya comentando mi poemario *Sonetos con caracol* donde me ponías a parir —siguiendo en el habla de esta patria— por cada endecasílabo mal nacido y que, no obstante, solidariamente como es tu costumbre, elogiabas aquellos otros en que la suerte o el azar me permitía ciérta aceptable potabilidad. Recuerdo también un hermoso cuento que te dedicó Abelardo con aquellas palabras tan campesinamente compartibles en nuestro país: «A usté, Cortázar, con su permiso.» *Volvedor* se llamaba. Recuerdo una carta —*aerogramme*— a *Tiempos Modernos,* revista que yo dirigía luego que Frondizi decidiera torpemente ponerle grillos al escarabajo y gendarmes a la imaginación. No duendes, Julio, sino grillos. Recuerdo aquella carta (te la recuerdo, digo): «hago lo que puedo por apoyar a una revolución amenazada por el miedo, la culpabilidad y la estupidez». Te referías, claro, a la Revolución cubana, por aquellos tiempos donde muchos jóvenes (muchos, Julio) creíamos demasiado entusiasticamente en ese amanecer americano que signaban las barbas de Fidel. ¡Qué hermosa época aquella! Nos recuerdo en el número aniversario de *El Grillo de Papel,* el número seis, saludando a Fidel junto a Nicolás Guillén, testimoniando la visita de Sartre y Simone de Beauvoir (a la que llamábamos, por sugerencia de Sábato, Simona Bella Vista) a la isla, con su visión «francesa» de la problemática latinoamericana. Luego aprendimos (o por lo menos, aprendí) que esa visión «francesa» era también la tuya, Julio. «Hechos concretos me han movido en los últimos cinco años a reanudar mi contacto personal con Latinoamérica, pero la importancia que tiene para mí ese contacto no se deriva de mi condición de intelectual latinoamericano, al contrario, me apresuro a decirte que nace de una perspectiva mucho más europea que latinoamericana y más ética que intelectual». Esto lo decías con la honestidad que siempre te ha caracterizado. Y agregabas —quizá no en la misma carta—: «En Europa me ubiqué en la perspectiva más universal del Viejo Mundo, desde donde todo parece poder abarcarse con una es-

pecie de ubicuidad mental, para ir descubriendo poco a poco las verdaderas raíces de lo latinoamericano sin perder por eso la visión global de la historia y del hombre, alcanzando una visión totalizadora de la cultura y de la historia.» Esa *verdad,* Julio, puedo ahora compartirla contigo, aunque, no sé, quizá hoy ya estés en otra cosa. Porque vos, Julio, «intelectual con antecedentes ideológicos liberales, surrealistas y psicoanalíticos», como te caratula Hernán Vidal, me escribías en aquella carta algo que vale la pena reproducir textualmente: «Vivir en Francia con la actitud del proscripto nostálgico, cuando no ha habido ninguna proscripción y cuando las nostalgias son exclusivamente personales, equivaldría a haber echado en saco roto el consejo inmortal de César Bruto: *si a París vas en Octubre / no dejes de ver el Louvre.* Imposible cumplir tan poética admonición sin que inevitablemente el Museo Nacional de Bellas Artes —de Buenos Aires— se nos vaya adelgazando en la memoria.» Esas fueron tus palabras, pero no pudiste nunca —gracias a Dios— adelgazar la memoria aunque fueras al Louvre y te instalaras en París para siempre. Por eso hace poco podías decir respecto de tu situación actual: «Mi reciente exilio cultural, que corta de un tajo el puente que me unía a mis compatriotas en cuanto lectores y críticos de mis libros, ese exilio insoportablemente amargo para alguien que siempre escribió como argentino y amó lo argentino.»

«Tengo profunda desconfianza ante la República Alemana. Ese Estado deleznable y abúlico surgió del vacío y del agotamiento de la posguerra. Los pocos espíritus buenos de la "Revolución", que no fue tal, perecieron asesinados, con la aprobación del 99 por 100 de la población. Los juzgados son injustos; los funcionarios, indiferentes y venales, y el pueblo, totalmente infantil» (Hermann Hesse, carta a Thomas Mann, diciembre de 1931).

«El verano pasado un joven de Könisberg me envió un ejemplar carbonizado de *Los Buddenbrook,* arguyendo que yo había dicho algo contra Hitler. Añadió asimismo que quería obligarme a consumar la tarea destructiva. Sin embargo, no lo hice, y he guardado cuidadosamente los restos negruzcos para que algún día testimonien del estado espiritual del pueblo alemán en 1932» (Thomas Mann, carta a Hermann Hesse).

Por eso, Julio, la memoria no adelgaza. Porque cuando decidiste mirar el mundo por tu cuenta (y no, como muchos intelectuales argentinos, a través de las retinas de Victoria Ocampo, espléndida ella en su auténtico amor a la cultura) y aposentarte en París —berretines locos de muchacho rana—, estabas decidiendo a la vez otras inde-

pendencias y otras libertades: la de penar como argentino para pensar como persona, la de abandonar tu reino por una palabra inteligente, la de inscribir en nuestra pequeña historia literaria (¿literaria?) un «no» erguido, vertical, hondo, conflictivo. Así como el ser antiperonista no impidió que fueras el único (antiperonista) que publicó un encendido elogio del *Adán Buenosayres,* de Leopoldo Marechal, que te valió que te echaran con el simple expediente de un llamado telefónico, así el ser lúcido y lúdico que vos eras te decretó el exilio (no lo llamabas así antes, aunque ahora —¿ves, Julio?, las cosas de la vida— sí lo llames con todas sus letras), te hizo protagonista de la diáspora, y te puso la proa hacia Europa, hacia países donde —si querés— la historia es una prolongada agonía que duele a libertad y donde la palabra mantiene aún —vaya, ¡sobre qué riesgos!— su significación más prístina y grávida.

«Aquí también hay personas amigas que me aconsejan regresar a Alemania arguyendo que me debo a mi país y que incluso a los mandamases les gustaría la idea de mi retorno. Todo eso está muy bien, pero ¿cómo vivir y respirar allí? No logro imaginármelo. Perecería en esa atmósfera de mentiras, autoendiosamientos y crímenes subrepticios» (Thomas Mann, carta a Hermann Hesse, 11 de marzo de 1934).

Y tu nombre se fue haciendo, Julio, desde ese mismísimo centro del mundo que es París —perdona mi afrancesamiento *demodé*—, entre distancias trascendentes y cronopios a veces intrascendentes, entre tu altivez de intelectual auténtico (yo creo, Julio, aún en esos esquematismos fáciles: los intelectuales auténticos y los otros) y tus cabriolas de chaplinidad libresca, entre tu compromiso, esa especie de dinosaurio de la dignidad, y tu talento innumerable, entre tus vuelos fantásticos aparentes y tu sagacidad —¿crueldad?— para ver la cotidiana historia de los hombres, entre Torito, ese desorden hecho desgarro, y la Rayuela, el Igdrassil, el centro de la mandala, donde impera el desconcierto y la libertad ni siquiera es un orgullo de tan obvia que se nos antoja y donde *nous sommes tous des juifs allemands* y el deseo y el *aleph.*

«No se debería juzgar ni condenar a los colegas que movidos por su espíritu europeo y por el concepto que tienen de la identidad renunciaron a su hogar y a su patria. No se debería inculpar de deserción del destino común tan pronto como las opiniones divergen en cuanto al nuevo domicilio del espíritu alemán» (Thomas Mann, carta a Korrodi, 3 de noviembre de 1936).

«Del mismo modo me encuentro yo en uno de los pisos más altos

de nuestro edificio castalio, ocupado con el juego de abalorios, cuando de pronto el instinto, o simplemente el olfato, me advierte que ahí abajo hay fuego, un fuego que amenaza y pone en peligro toda nuestra morada, y me dice que no es el momento de analizar una partitura o diferenciar reglas de juego, sino el de correr en seguida al lugar donde se divisa el humo» (Hermann Hesse, *El juego de Abalorios).*

«Me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy, en Francia, puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con *slogans* políticos me parezca un atentado al individuo» (Julio Cortázar, en la revista *Hispamérica,* 1976).

Leo hacia arriba, Julio, y se me cruza lo de cronopios algo o a veces intrascendentes. Quizá uno debiera sumar a una carta una especie de semántica personal para ser bien comprendido. Intrascendente, te lo aclaro, no es para mí vulgarmente intrascendente como lo trascendente no es siempre trascendente, perdonando las multiplicadas cacofonías (¿te acordás que vos me decías que «cúspide» es una palabra que parece hecha con saliva? ¿con qué estará hecha «cacofonía»?). Recuerdo a ese querido cronopio que fue don Miguel de Unamuno, con sus pajaritas de papel —las que hacían llorar a Abelardo— y no necesito más aclaración. Ya sabés lo que para mí es intrascendente. En *Mi música es para esta gente,* Félix Grande, tratando de hablar de vos, habla de nosotros, de todos nosotros. Dice que Aldous Huxley —ese otro cronopio— relata en *Un mundo feliz* la fábula de un heroico lector de Shakespeare que, con inconcebible grosería, prefiere el caos de la libertad y el compromiso de la dignidad, a la apacible —y algo horrenda— organización tecnológica de un paraíso en donde el control del poder, la ciencia, la política y los sistemas de comunicación están en manos de los mismos apóstoles. Quizá se dirige a nuestro sagrado derecho a la desobediencia, pero esencialmente se trata de la libertad, esa libertad que vos reivindicás en todo momento y que se refiere entre otras significaciones a la libertad de crear, esa libertad que hace decir a uno de tus tenaces detractores: «En realidad a Cortázar le preocupa más la libertad del creador que la tarea de un intelectual revolucionario. Y eso porque parte de un concepto abstracto, idealista, burgués de la libertad, que lo lleva a separar ambos términos.» De allí a llamarte «afrancesado bestseller» y «quintacolumna de la burguesía» hay un paso que ellos dan olímpicamente. «Mozart te gusta desde que ibas con Amanda a los conciertos del Sodre, cuando todavía no había Jorgito ni subver-

sión, y la faena más irregular de los cuarteles era tomar mate, y por cierto qué bien lo cebaba el soldado Martínez. Mozart te gusta, no desde siempre, sino desde que Amanda te enseñó a gustarlo. Y fíjate qué curioso, ahora Amanda no tiene ganas de escuchar música, ninguna música, ni Mozart ni un carajo, sencillamente porque tiene miedo y teme atentados y vela por Jorgito, y claro, a Mozart no se le puede oír con miedo, sino con el espíritu libre y la conciencia tranquila. O sea, que mejor apagá el tocadiscos. Así está bien. De todas maneras, los violines, ¿viste?, quedan sonando como un prodigio que lentamente se deteriora.» Esto lo escribe Mario Benedetti en uno de sus cuentos, Julio, pero lo podrías haber escrito vos, ¿verdad? «No llegué a sentirme un escritor de izquierda a consecuencia de un proceso intelectual, sino por el mismo mecanismo que me hace escribir como escribo o vivir como vivo, un estado en el que la intuición, la participación al modo mágico en el ritmo de los hombres y las cosas, decide mi camino sin dar ni pedir explicaciones», eso lo decías en La Habana, creo, acerca de la situación del intelectual latinoamericano. Es lo mismo. Muchas veces decimos lo mismo de muchas maneras distintas. ¿Acaso no es lo mismo aquello de Hermann Hesse ante el recuerdo de Knut Hamsum: «¡Es una suerte que existan otros medios para quien está en conflicto con su época! Además de huir de la época también se puede luchar contra ella. La protesta del poeta contra el general, contra el banquero, contra el ingeniero; la protesta del alma contra la máquina de calcular, la protesta del corazón contra la brutalidad y la miseria de aquello que hoy llaman "vida". Entre los pocos poetas que posee la Europa actual, no conozco ninguno cuya obra no sea en el fondo una protesta, cuya obra no se levante sobre los cimientos del dolor causado por esta época. A la cabeza se encuentra nuestro viejo hermano Knut Hamsum, porfiado y tímido como un reno, con la mirada desbordante de bosque y de mar, de altanería y de odio hacia las ciudades, las máquinas, los fusiles y los cañones.» Y así podríamos seguir incesantemente. Porque a los reiterados títulos de muchos polemistas de la moda anti-Cortázar sobre *El exilio y la literatura* —el diario *La Opinión* ya hablaba en Buenos Aires en 1976 de la «moda contra Cortázar»— habría que responder con otros títulos más apropiados: *Exilio y libertad,* por ejemplo.

Yo, querido Julio, argentino cien por cien, intelectual pequeño burgués, judío entrerriano y culto, psicoanalista heterodoxo y melómano insaciable, admirador de Mariano Moreno y del general Justo José de Urquiza, hincha de Boca y del polaco Goyeneche, transitador

de calle Corrientes y de Villa Crespo, santificado espiritualmente en Pueyrredón y Las Heras o en Bulnes y Santa Fe, donde la amistad hizo goles de media cancha, codirector de las mejores revistas literarias que se han editado en Baïres, lector repetido y siempre asombrado de la poesía de Borges, nacionalista de los de verdad (aquellos que creen, por ejemplo, que Roland Barthes y Georges Bataille deberían haber nacido en algún lugar del barrio de Pompeya), capaz de dejar hasta el último aliento en un rezongo del bandoneón del gordo Troilo, todas cosas, Julio, que no se curan así nomás, yo, digo, padezco de doble o triple lealtad. Lo confieso. Aunque esto, para algunos me convierta en el repelente niño Vicente. O como hubiera escrito Lermontov: un corazón atormentado unido a la tormenta. Y ¡cuánto dolor, cuánta ignominia, cuánta torpeza y cuánta humillación ha recorrido la problemática de la doble lealtad! Viejas racionalizaciones y crueles rotulaciones han impugnado el derecho al hombre total, al hombre psicológicamente íntegro, a ese junco pensante y doliente que sabe —¡vaya si lo sabe!— que toda ideología rocosa se constituye contra la psicología. Alguna vez Rousseau, alguna vez el querido Camus, deben haber suscrito este pensamiento. Porque, Julio, cuando te acusan de «repetir crasamente el arquetipo del escritor liberal que se santifica con su traslado y residencia permanente en París» y dicen que tu «ingreso al territorio de una nación imperial ha sido discutido como si equivaliera a la entrada a una zona religiosa habitada por el mal metafísico, en que los hombres quedan atrapados en un pecado irredimible» pienso en esa doble lealtad de la que te digo. Cuando leo «esta caída cuasi bíblica marcaría a Cortázar de tal forma que cualquier afirmación, acción o declaración progresista de su parte con respecto a nuestros países no sería más que una sospechosa duplicidad, una traición inconsciente e irremediable que se disfraza de un marxismo de festival», siento que vos, muchos de nosotros, estamos acusados de querer jugar a dos paños al mismo tiempo y me río de tanta solemnidad condenatoria y pueril. Claro que hay muchas duplicidades —ambivalencias, que le llaman los psicoanalistas— en nuestras propias vidas. ¿Acaso no decías alguna vez en *Primera Plana,* allá por el 64: «En Buenos Aires me he sentido como un fantasma entre los vivos, lo que es horrible, o como un vivo entre los fantasmas, lo que es todavía peor.»? ¿Acaso tus compañeros de colegio allá en Buenos Aires mismo no te llamaban «el muchacho belga» o *El Belgicano,* como podían llamar, afectuosamente, claro, a Kaplan el judío o a Siffredi el tano? «Todos mis dobles están en mí al mismo tiempo.

Hay un Cortázar muy francés y hay otro que es profundamente argentino», le decías a Evelyn Picón allá por 1973. O le decías: «Yo soy profundamente internacional, como ya te has dado cuenta..., y yo creo que la culpa la tuvo Julio Verne.» Esa esquizofrenia, esa escisión «psicótica» de la que hablé hace poco a raíz de Franz Kafka tiene hoy nueva oportunidad de comentarse. Porque pareciera que, por alguna oscura razón del linajismo químicamente puro, la identidad es a la uniformidad como la sombra al cuerpo. La uniformidad —que es la supresión de las diversidades y que se emparenta con el totalitarismo más desenfadado— reemplaza a la unidad, que es el equilibrio entre dichas diversidades. Porque no puedo olvidar, Julio, en esto de la identidad, esa especie de cárcel del pensamiento que es la pasión dogmática. Aquella que violando el principio de contradicción, fundamento de la lógica aristotélica, el portador de una ideología totalitaria dirá, por ejemplo, el judío es banquero y comunista, avaro y dispendioso, generoso y mezquino, religioso y ateo, y así sucesivamente. Lo mismo respecto de Cortázar: sos el exilado avant la lettre y el argentino que nunca ha dejado de serlo, el que tiene una visión mucho más clara y objetiva y sana por estar lejos del país y el que no tiene derecho a opinar si «es un payaso que no corre ningún peligro», sos el que está desprendido de pequeñas miserias cotidianas y el "afrancesado best-seller", el pequeño burgués bienpensante y el intelectual revolucionario, el enfermo de militantismo agudo y el amante de los cuartetos de Bartok, el transgresor por haber emigrado y el lúcido por haber elegido la libertad, el presunto altanero intelectual que habita el Barrio Latino y el hermano de sangre de Thomas Mann o León Felipe, el disonante de una historia y la historia de una disonancia, en fin, el argentino judío rebelde y el palestino judío humillado. Los dos paños, Julio. Porque pareciera que la única posibilidad de ser aceptados es la renuncia a una de las vertientes, aunque vivamos así de mala conciencia. Esto de las almas en litigio, Julio, parece que hace mal. Están los que se quedan o los que se van. Los que se quedan lo reivindican como la única actitud posible y válida. Los que se van creen, a veces, que son los únicos que sufren. Y se entrampan en la autojustificación que, también a veces, es un producto del sufrimiento. ¿No podríamos sumar algunas posibilidades distintas a tanta tropelía simplista? Por ejemplo, los que se van pero se quedan, o los que se quedan pero se van, o los que se van y se quedan, y así sucesivamente. Y a esto aún podemos sumar las carátulas irónicas a la manera de Liliana Heker: los del exilio poético o los de las opciones afectivas (ironía que Cortázar no se merecía, Liliana, por

ser un amigo «importante» de tus comienzos literarios e ideológicos), o las rotulaciones acomodaticias de Rodolfo Terragno: «¿Quiénes son los héroes? ¿Nosotros, que cambiamos nuestras verdades por dólares? ¿O los condenados a pensar en secreto?» (desmesura que no se merecen muchos de los que se fueron, ni se merecen —en otro sentido— muchos de los que usufructúan un sistema que ve con buenos ojos la existencia de una «crítica» razonable). Pero así son las cosas, Julio. Por eso las ambivalencias, por eso las disociaciones, por eso los conflictos. Conflictos que tienen más que ver, muchos de ellos, con la desobediencia a un modelo constituido y rígido que con la indignación virtuosa o el reiterado dedo en la llaga.

«La cultura humana se origina en la sublimación de los instintos animales en espirituales, a través del pudor, a través de la fantasía, a través del conocimiento. El último contenido y consuelo de todo arte es que la vida es digna de ser vivida, aun cuando todos los que alabaron la vida hayan tenido que morir. Esta desdichada guerra debe grabar mucho más profundo en nosotros que el amor es superior al odio, la comprensión es superior a la ira, la paz más noble que la guerra» (Hermann Hesse, *Pequeñas alegrías,* 1955).

«Sobre todo, quiero dejar bien claro que hace catorce días que soy ciudadano checoslovaco y así estoy excluido automáticamente de la ciudadanía alemana. No necesito referirme aquí a su total falta de trascendencia espiritual, pues ya he tenido ocasión de declarar que estoy mucho más profundamente arraigado en la vida y la tradición alemanas que esos fantoches efímeros, aunque penetrantes, que actualmente gobiernan la cultura en Alemania» (Thomas Mann, *diciembre de 1936).*

Así uno va fundando las patrias interinas
segundas patrias siempre fueron buenas
cuando no nos padecen y no nos compadecen
simplemente nos hacen un lugar junto al fuego
y nos ayudan a mirar las llamas
porque saben que en ellas vemos nombres y bocas.

Mario Beneditti, *La casa y el ladrillo.*

Hoy, que leo en *El País* el atentado racista en París que costó la vida a cuatro personas y heridas a otras once —*nous somme tous juifs allemands*— tengo ganas de hablarte del kibutz, de tu idea del kibutz, de ese paraíso ansiado, de ese Cielo de la rayuela al que es muy difícil llegar con la piedrecita («casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo»). Kafka escribió respecto a Moisés: «Parece increíble que no consiguiera ver la tierra prometida más que la

víspera de su muerte. Esta suprema perspectiva no podría tener más sentido que el de representar hasta qué punto la vida humana no es más que un instante incompleto porque ese género de vida (la espera de la tierra prometida) podría durar indefinidamente sin tener jamás por resultado algo que no fuera un instante. Moisés no alcanzó Canaán no porque su vida fuese demasiado breve, sino porque era una vida humana.» Este sentido siempre postergado del paraíso terrestre —incluso siempre más accesible que aquella entelequia borgiana: un paraíso es un lugar donde las cosas se frustran levemente— es también, Julio, algo que me toca de cerca. Yo he sido repetidamente de los que calculan mal y la piedrecita se sale del dibujo. Y encontré en muchos de tus personajes maneras de mi sentir y de mis estremecimientos. Yo he sido tu lector tal como vos lo habías señalado: «Por lo que me toca, me pregunto si alguna vez conseguiré hacer sentir que el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo.» Y como lector —¿qué son nuestras vidas sino un intento siempre dolido de leer la realidad?— he oficiado de arúspice (ves, otra palabra que parece hecha con saliva), de sacerdote que examina las entrañas de las víctimas para hacer presagios, y he vivido junto a Maga, a Oliveira, a Traveler, a Talita, a Berthe Trépat y al mismo Morelli, las acechanzas de un mundo condenado y las ilusiones de un kibutz cotidianamente soñado. Te cuento una historia trivial —para mí entre graciosa e impaciente— que viví hace pocos días. El camarero del café donde usualmente comemos mi amigo Edgardo Gili y yo, es hincha del Atlético de Madrid (del *At-lectic*, como dice él). Este año parece que las cosas no se dan mal para su equipo, después de tantos años de frustración. Un parroquiano del bar entró los otros días y dirigiéndose a Alejandro, el camarero, le dijo: «A ti te han dicho que hay Dios y estás como loco.» Fíjate, Julio, leyéndote yo he aprendido a creer que hay Dios, cualesquiera sea el nombre que le demos los ateos o los creyentes, que yo soy ambas cosas, y que ese Dios vive, habita, el kibutz del deseo, el centro de aquella mandala de la que te hacía mención antes. El centro, Julio. Frente al esquematismo —hay esquematismos que no comparto, claro— de los totalitarismos de toda especie, de los que ponen bombas de distintos colores pero de igual resultado, de los que viven las ideologías a ultranza, de los que hacen de la historia un tablero de ajedrez, de los que exaltan la ley del todo o nada como únicas alternativas, de los que hacen de la fe una manera de la metralleta y hacen de la

metralleta una fe, de los que torturan en nombre de valores absolutos y del espantoso absoluto que hay en una tortura, de los que viven, como lo dijo Félix Grande, de chulerías gemelas, leyéndote, Julio, reivindico otras dualidades y otras ambivalencias. Quizá porque de monárquico nomás —aquí en España lo somos, hoy, todos— pienso que el irracionalismo vitalista decimonónico y las coordenadas del racionalismo cartesiano, juntos, en esplendorosa cópula, alimentan nuestras fantasías —la loca fantasía— de un mundo mejor, sin chulerías gemelas. Y es en este aspecto, Julio, que tu vida y tu obra han sido un aporte sólidamente significativo, dialéctica y encuentro de contrarios: tu imaginación desmadrada cabalgando sobre un minucioso artesano del lenguaje y del estilo, tu inteligencia prójima habitando tus opciones ideológicas, tu elogio del *Adán Buenosayres* despreciando las cegueras del despotismo ilustrado, tu defensa emocional de los cambios y tus tormentas ante cualquier absolutismo de nuevo cuño, tus personajes enlazando París y Buenos Aires con las pulsaciones de una historia desgarrada y burlona, en fin, tu esperanza (¿hesperanza?, Julio) de ese *aleph* mágico y definitivo donde todos podamos no renunciar a nada, ni siquiera a una litografía abstracta. Dice Liliana en el intento de polemizar con vos que «si Gauguin hubiera sido un pintor mediocre, su famoso acto de libertad se hubiera transformado en una intrascendente canallada de entrecasa». Vos y yo sabemos, Julio —Liliana parece que aún no— que la libertad es un valor en sí mismo y que frente a ella no hay intrascendentes canalladas de entrecasa, aunque todos no puedan pintar como Gauguin. No todos pueden escribir como León Felipe, o Jerzy Kosinski, o García Márquez, o Bertold Brecht, o Thomas Mann, o Miguel Angel Asturias, o Pedro Salinas, o Hermann Hesse, o Cabrera Infante, o Rafael Alberti, o Franz Werfel, o Domingo Faustino Sarmiento, todos ellos inmersos en un acto de libertad. Comenzando por vos, Julio, que hace veinticinco años decidiste asumir esa libertad sin saber, claro, que hoy serías un «clásico» de la literatura argentina. (¿Viste cómo se puede intentar congelar un inquietante interrogante transformándolo en un clásico, algo así como exaltar las bondades de un caracol petrificado? En fin, Julio, si ladran es porque «clasicamos».) Por eso la búsqueda de tu kibutz, de ese deseo que se mira en el espejo de las ilusiones realizables, de ese múltiple sentido que tiene exactamente la libertad de soñar, de escribir y de hablar. Un querido novelista español («gallego», hubiéramos dicho en Baires), Luis Martín Santos, escribe en su *Tiempo de destrucción:* «¡Cómo si la realidad de las cosas agotara su sentido! Muy al con-

trario, a la realidad la caracteriza su insoportable exceso. Hay un exceso de detalles, un exceso de verdades comprobables, pero que transcurren inapreciables, un exceso de equipaje para el pequeño hecho histórico, que es el único que somos capaces de retener, de recordar y de modificar.» Por eso, Julio, tendrás que perdonar esta larga y poco coherente epístola (otra vez la saliva). He asociado casi libremente muchas de las cosas que tu nombre me despierta y muchas aún, muchas, quedan en el tintero. Este «pequeño hecho histórico» que es un número de *Cuadernos* dedicado a tu persona seguramente sumará aproximaciones múltiples que darán de vos un retrato —deformado en parte, como todos los espejos humanos—; pero hondo, denso, rico, prójimo. Me gusta la idea de estar en él con una aproximación más, mucho más intuitiva y mágica, mucho más visceral y fraterna, que otras seguramente más intelectuales y sesudas. Y perdoná nuevamente que en muchos momentos me haya olvidado levemente que eras vos el protagonista de estas líneas y me haya egoístamente enquistado en mis propios sentimientos y mis propias vicisitudes. Como hubiera dicho Mario, escribo con y sin nostalgia. Girar el picaporte de este intento de charlar contigo es mucho más que la fría eficacia de un reflejo cotidiano: es la llamada singular de un cronopio indolente. Por eso podrá estar viciado de todo menos de inexpresividad. Ahora ponéte a tiro que ahí va un abrazo.

Arnoldo

Postdata.—Vos sabés, Julio, que los psicoanalistas padecemos de una especie de «deformación profesional» que nos impele —perdoná el verbo— a leer lo subyacente, estemos donde estemos. Casi siempre, claro, lo leemos equivocado, pero eso es sólo un detalle. Al leer en el final de mi carta el «ponéte a tiro» —pese a lo afectuoso de lo explícito— me llamó la atención. Había comenzado con movilizaciones, ejército de recuerdos y agolpamientos en la mente. Terminé con «ponéte a tiro». Vaya, que la cosa huele a violencia por todos lados, pese a que soy un declarado enemigo de ella, de *todas* las violencias. Para mí, que no acepto ni justifico de ninguna manera las violencias legítimas (hay algunos que se especializan en dichas legalizaciones), me sorprende, claro, la lectura subtextual de mi aerogramme. De cualquier forma, insisto: soy esencialmente un no-violento y podés, con toda tranquilidad ponerte a tiro, que sólo recibirás —nuevamente— el largo abrazo prometido. Vale.

ARNOLDO LIBERMAN

Avenida San Luis, 93, 7.º E
MADRID-33

EL POTRILLITO ZARCO

—Lo absoluto —decía la Maga, pateando una piedrita de charco en charco—. ¿Qué es un absoluto, Horacio?
—Mirá —dijo Oliveira—, viene a ser ese momento en que algo logra su máxima profundidad, su máximo alcance, su máximo sentido y deja por completo de ser interesante.
Julio Cortázar: *Rayuela*

Había un gringuito cautivo que siempre hablaba del barco y lo augaron en un charco por causante de la peste. Tenía los ojos celestes como potrillito zarco.
José Hernández: *La vuelta de Martín Fierro*

A las nueve en punto estaban aquí, puntuales como suizos (como relojes suizos) y nos sacaban de uno en uno. Primero se oía el ruido del motor de la camioneta y luego el cuchicheo en la guardia, apenas un zumbido, en el que uno creía siempre reconocer la mención del propio nombre. Y entonces el cuerpo se independizaba de todo control, hasta de los más elementales, y el corazón corría desbocado y los intestinos se vaciaban, miserables, agregando la humillación al pánico.

A las nueve en punto, todos los días menos los domingos. Bienaventurados sean los domingos. A las nueve en punto. «Al pedo, pero temprano», como decía el general. (General, ¿por qué me has abandonado?) Y además, no era el pedo. Te subían a la camioneta, vendado y maniatado, de boca al piso y con una bota (botas, botas y más booootas, ¿verdad, doña Berta, profeta?) hundiéndote los omoplatos. Había poco aire allí abajo, y el poco que había estaba lleno de pelusas, de polvo, de basuritas. Es increíble la cantidad de mierda menuda que puede juntarse en el piso de una camioneta.

Y después te bajaban en el galpón siniestro, arrollado como una alfombra o un matambre, te desnudaban a patadas (¿hubiera creído usted que se puede desnudar a un cristiano a patadas? Se puede) y te tendían sobre el elástico de cama, atado a los cuatro vientos, Tupac Amaru, hermano del alma. Era el momento en que uno empezaba a pensar que el piso de aquella camioneta era un confortable paraíso. Como que no hay más paraísos que los paraísos que hemos perdido, no hay.

Y tras la tortura, tras la pobrecita carne lastimada, el retorno nebuloso a los cubículos de la espera, al lamedero de heridas. Sangre, asco y cansancio. Cansancio, sobre todo. Un cansancio que no es de este mundo. Cada pestaña pesaba una tonelada

Todos los días, a las nueve en punto. Hijos de puta.

* * *

El morse es una de las contradicciones del imperialismo. Se lo digo yo.

Nos lo habían advertido: «Ni una palabra entre ustedes. Un solo ruido, uno solo, y los reviento.» Pero teníamos la ventaja de que nuestro oído era finísimo, el oído de animales acosados, y el de ellos un oído ordinario, el oído de alguien que desayuna con medialunas, ve «Los Angeles de Charlie» y saca a pishar el perro por las noches.

De manera que jamás lograron oírnos, pero se dieron cuenta que hablábamos, a pesar de la venda y del cagazo y de las amenazas. Todo perdido menos la palabra.

Entonces nos metieron en calabozos individuales, yermos como desiertos y sombríos como junglas, separados por muros de un metro de espesor. Van a hablar si son brujos. Pero al poco tiempo las paredes comenzaron a despertar, a cobrar vida, a vibrar con la infinita gama que va del saludo a la advertencia, del aliento a la solidaridad. Las tumbas hablaron.

* * *

Quique y Nito tuvieron suerte, porque estaban lado a lado y los dos sabían morse. De manera que no estaban limitados al túnturuntuntun tún tún baladesco, al mínimo saludo carcelario. Ni tampoco tenían que utilizar el exasperante dialecto elemental: un golpe, a; dos golpes, b; tres golpes, c: Pruebe usted a transmitir de esa forma «buenos días». Lleva veinte minutos.

Quique y Nito sabían morse, precioso aprendizaje de una encanada anterior. Un golpe aislado seguido de dos golpes juntitos, a. Tres golpes juntitos seguidos de un golpe aislado, b. Los golpes aislados eran el punto y los juntitos la raya. Una maraviya.

—Raya raya punto raya, punto punto raya, raya, punto, raya punto, punto punto punto, raya raya raya, punto punto punto...

El golpeteo era apenas perceptible, incluso para el que podía detectar la pisada de una bota con la magnitud de una explosión. Pero Quique comprendió que aquel ruido tenía un orden, un plan, un sentido inteligible. Dio un comprendido y volvió a escuchar atentamente:

—Raya raya punto raya, punto punto raya...

Quique comenzó a traducir el «quién sos» que cantaba la pared y una sensación de júbilo le subió por el cuerpo como una planta.

—Buenos días, compañero —respondió—. Me llamo Quique.

Y casi pudo sentir, como si el muro fuese una membrana viva y cordial, que su alegría se instalaba también en el otro calabozo. «Después de todo, los jodimos», pensó. Y se sintió el hombre más feliz del cosmos.

* * *

En los campos de la muerte hay mucho tiempo. Sólo hay tiempo, pero mucho. Tiempo de sobra para pasar y repasar la propia vida con meticulosidad de orfebre, capturando las más remotas anécdotas, pequeñeces archivadas en el último huequito de la memoria: el dibujo de las cejas de Alicia, cierta astilladura del trampolín de la pileta del club, los colores mal combinados de un retrato de Laprida en el Billiken. La memoria era a veces una catarata y otras veces un lago, pero siempre acuática.

Y cuando los recuerdos cesaban, porque la mente se negaba a seguir segregando esa pasta preciosa, las últimas imágenes quedaban flotando en medio de la celda como pompas de colores, ingrávidas y gentiles, o como un arco iris que se exalta más que nunca un momento antes de apagarse.

Time is money.

* * *

Se contaron todo, en infinitos días idénticos. Raya, punto, raya, punto. Los nudillos despellejados. Cuando uno transmitía —un oído controlando los golpes, el otro alerta a los pasos terribles—, el otro pegaba la oreja al muro, que se iba calentando con su calor y disolviéndose con la dulzura de la comunicación. Muy pronto convinieron medidas prácticas: después de cada palabra había que hacer un leve cepillado con la palma (ras, ras) y esperar el comprendido (tun). Entonces se podía seguir.

—Me (ras ras) parece (ras ras) que (ras ras) está (ras ras) lloviendo (ras).

Quique le contestó que no, que era la ducha de los cobanis.

—Qué (ras ras) lástima (ras ras). Me (ras ras) encanta (ras ras) oír (ras ras) llover (ras ras).

Nito le contó la primera vez que había visto llover sobre la pampa, una tarde de su infancia. La tierra y el cielo estaban del mismo color, pero abajo los trigales eran peinados silenciosamente por las manos del viento mientras que por el cielo se paseaban nubes inmensas como catedrales, hinchadas como tetas de vaca.

—Fue lindo...

Y por un rato la transmisión se interrumpía, porque los dos se dedicaban a recorrer el espinel de sus recuerdos pluviales.

* * *

Se lo llevaron a Quique a las nueve en punto. Volvió tres horas después, a rastras por el pasillo. Entre cuatro lo tiraron adentro del calabozo, como lata al basural, y luego se fueron silbando, haciéndose bromas, hablando de Boca y River.

Durante tres días la pared enmudeció. Nito veló cariñosamente el silencio del compañero roto, pero no dejó de saludarlo cada mañana y cada noche. No podría contestar, pero oiría.

Y poco después le tocó el turno a Nito, su cuota de pelusitas y Tupac Amaru y hablá, hijo de puta. Pero no habló. Y después la la pared le dijo «buenos días» y «hasta mañana» y «fuerza, hermano, que ya falta menos».

La vida de un hombre no vale nada, pero nada vale la vida de un hombre. Malraux, viejo, nos están reventando.

* * *

Otoño. Siesta.

—Contame (ras ras) algo (ras ras).

—¿Qué? (ras ras).

—Cualquier (ras ras) cosa (ras ras). Algo (ras ras) divertido (ras ras).

Nito sopesó largamente el pedido del compañero.

—¿Y?

—Pará. Estoy pensando.

Qué cosa, la vida. Tiene más vueltas que una oreja, tiene.

—¿Querés que te hable de la Maga?

—¿Quién es la Maga?

—Una mina sensacional.

—Dale.

La pared sonora habló largamente de París, de citas telepáticas, del negro violador, de los grandes lagartos que toman el sol en la playa de Pocitos.

—Sí —dictaminó Quique—. Es una mina sensacional. Pero imbancable.

—Imbancable, sí. Pero sensacional.

A las nueve en punto se lo llevaron a Quique en la camioneta. Ya no volvió más. Habían vivido trece meses a un metro de distancia sin verse nunca la cara ni escucharse jamás la voz.

* * *

Madrid, verano. El duro Torres-5 del exilio. Entro en una tienda de ultramarinos y pido la vez. De momento estoy fregado. Todos los caminos conducen al ACNUR. Biyuta que me amuraste en lo mejor de mi vida. Gardel en cassettes:

Lejana tierra mía, bajo tu cielo
quiero morirme un día
con tu consuelo...

Y pensar que Le Pera era brasileño y Gardel francés. El nacionalismo, qué gilada.

—Perdoname. ¿Vos sos Nito Fuentes?

«Perdoname», tan argentino. Perdón, perdón, qué grande sos.

—Sí, soy Nito.

—Entonces tengo un mensaje para vos. Me lo dio un pibe en Quilmes, en el 77. No lo volví a ver más ni supe cómo se llamaba.

—¿Cuál es el mensaje?

—Un mensaje raro. Me dijo que si alguna vez te encontraba te pidiese que brindaras por él y por la Maga.

—¿Qué Maga?

—¡Qué sé yo! La Maga, dijo.

—¿La Maga? ¡Ah! La Maga...

—Sí.

Raya. Punto. Raya. Punto.

—Y decime una cosa: ¿cómo era ese pibe?

—No lo vi bien. Me dio el mensaje un día que nos encontramos de casualidad en el baño. Sólo recuerdo que era rubio. Y que tenía ojos celestes.

MARIO ARGENTINO PAOLETTI

Galeón, 15.
MADRID

FUNCION NOCTURNA

La noche anterior habían ametrallado a dos oficiales, lo único que se veía eran camiones del ejército y patrulleros, la gente pasaba echándose miradas furtivas, rozando las paredes, a intervalos se escuchaba una brusca frenada y las órdenes secas de un oficial, había una corta lucha que terminaba invariablemente en empujones, en golpes, el seco chasquido de las puertas del coche celular, a veces alguien gritaba un nombre, después las gomas chirriaban en el asfalto, los testigos se dispersaban en silencio, apretando el paso.

La proyección de la película estaba prevista para las cuatro, cosa que todos tuvieran tiempo de volver temprano a sus casas o a sus hoteles, pero a las cinco Claude no había llegado y todos estuvimos de acuerdo en que no se podía empezar sin él, sin contar que Marc se declaró incapaz de poner en marcha el proyector, probamos diferentes enchufes pero coincidimos en que la instalación estaba bien, manoseamos un poco tornillos y cables sin demasiada convicción, finalmente Claude llegó a las cinco y media, cuando ya empezaba a oscurecer y después de algunos minutos vaticinó que había algo quemado, un fusible o algo parecido, Juan dijo que era una estafa y que si para eso lo habían hecho venir, que devolvieran el dinero.

Marc y Claude dicidieron que lo mejor era pedir que les enviaran otro proyector, nadie quería perderse la película, el vino estaba bastante bien y las tortas tenían buena cara, de todos modos ya era de noche, Julio y Juan empezaron a recordar las maratones de sus tiempos, las seis o siete horas rituales de los sábados en un cine de barrio, matiné, primera cómicas, dos películas de relleno en las que acaso con un poco de suerte se podía ver una de Libertad Lamarque, Besos Brujos o Cita en la Frontera, hasta era posible que actuara Floren Delbene, nadie pudo recordar como se llamaba una dònde Libertad se trenzaba en lucha con una rival en lo alto de una escalera de caracol, la aparatosa caída de la malvada, el cuerpo tendido allá abajo, en las baldosas cuadriculadas del patio y Libertad que luego de una mirada entre extraviada y trágica a la cámara se echaba a cantar un tango, después venía un intervalo, todo el mundo compraba choco-

latines o caramelos y finalmente el plato fuerte, una de pistoleros con James Cagney o Humphrey Bogart.

Juan se acordaba de una versión uruguaya de «Los Tres Mosqueteros» con exteriores filmados en el Parque Rodó, no lejos de la biblioteca infantil donde por ese entonces trabajaba, había un duelo entre los mosqueteros y los esbirros del cardenal y de pronto pasaba un tranvía, según Juan el 35 que iba a Punta Carretas, un involuntario efecto surrealista, ahora seguramente se verían pasar coches celulares o patrulleros, como los que escuchábamos abajo, realmente estaban como locos, era inevitable no pensar en un hormiguero al que alguien acaba de asestar un puntapié, yo veía las manos largas y blancas de Julio que en ese momento gesticulaban, por un momento quedaron tapadas de furiosas hormigas mordiendo en la carne, tal vez su mujer estaba pensando en algo parecido porque la vi echar una rápida mirada a su reloj, Marc y Claude se habían sentado aparte y discutían en voz baja, todos teníamos la impresión de que se sentían un poco culpables, era divertido observar su aire de conspiradores.

Por último llegó el nuevo proyector, los dos empleados parecieron sorprendidos de ver tanta gente reunida y a esa hora, uno de ellos sobre todo, un rubio bajito de frente estrecha no dejaba de mirarnos, se me ocurrió que a lo mejor había reconocido a Julio, cuando se iban vi que le dijo algo en voz baja al otro, que se encogió de hombros y se lo llevó.

La película estaba bien, era un largo reportaje que se abría con unas tomas de Julio caminando por París, atravesaba una calle y entraba en una librería, después la cámara se instalaba en su apartamento de la rue Berger, a todos seguramente nos resultaba un poco extraño que Julio estuviera aquí con nosotros, tan cerca y tan lejos de ese otro Julio a salvo en el celuloide, protegido por tantos miles de kilómetros de distancia, por ese canal que ahora recorría como perdido en un sueño, me pregunté una vez más si había hecho bien en aceptar la invitación y haber venido a este congreso, nadie podía estar seguro, los diarios casi no lo mencionaban pero un editorialista hablaba de quienes complotaban en el extranjero y participaban en la campaña de calumnias lanzada contra la patria, absurdamente pensé que mientras durara la proyección Julio estaba fuera del alcance de las patrullas que hervían en una cólera impotente ahí abajo, todavía en su lejano París que precisamente surgía de pronto en una ancha toma del Sena, se concentraba largamente en una esclusa que se abría para dejarse penetrar por una barcaza negra y roja, después era el mundo clausurado de las Galerías Vivienne, el acuario del Jardin des Plantes y sus axolotl, por un momento la cámara se había convertido en ese

ojo misterioso que nos perforaba y parecía atraernos irresistiblemente hacia un mundo remotísimo.

Cuando al fin terminó la película y alguien encendió las luces, me pareció que volvíamos de otro tiempo, la pantalla desnuda era como una ventana amenazante, hubo un extraño silencio hasta que Julio hizo una broma y todos nos pusimos a felicitar a Marc y Claude que sonreían felices mientras recogían los trastos, las mujeres aparecieron con más platos y botellas, de pronto todos nos sentíamos bien en la pieza llena de humo donde todavía flotaban las últimas imágenes del filme, era como si nos supiéramos invulnerables a condición de no separarnos, de seguir así, juntos y dispuestos a discutir cualquier tema, aunque sabíamos que en algún momento íbamos a tener que bajar a la calle ya desierta y despedirnos.

A Juan se le ocurrió que debíamos terminar la noche en un restaurante italiano, nadie sabía muy bien donde podía haber uno en el barrio, a María le parecía haber visto uno a la vuelta, o más bien no a la vuelta sino en una calle paralela a la nuestra pero hacia lo que no había una salida directa, era preciso contornear una plaza y después torcer a la izquierda, mientras nos poníamos los abrigos decidimos que lo mejor era que Juan fuera en el auto de Marc con María y Dolly mientras el resto trataba de ubicar el lugar a pie, hubo esa inevitable confusión de bufandas y guantes dispuestos a cambiar de propietario, sin saber por qué me puse a pensar en el funcionario de migración pasando una y otra vez las páginas del pasaporte de Julio el día de su llegada con una sonrisita satisfecha, las manos (otra vez las manos) se movían como arañas en una pared, a Julio apenas si le echó una mirada después de sellárselo, pero cuando salíamos del recinto me volví y el hombre hacía un gesto en su dirección con el mentón a un compañero, seguramente un policía vestido de particular.

La calle parecía más amenazante ahora que estaba enteramente vacía, con sus árboles desnudos. Juan trepó al auto con María y Dolly, nosotros nos echamos a andar, en silencio ahora, vimos las luces traseras perderse al doblar la esquina y apretamos el paso como si estuviéramos por lanzarnos a correr, había pocas luces encendidas en las casas y noté que casi todas tenían las persianas bajas, como en una ciudad abandonada o sitiada.

El resturante no estaba donde yo pensaba, las indicaciones de María suelen ser siempre aproximativas, dimos dos veces vuelta a la plaza sin distinguir nada que se pareciera a un restaurante italiano, en cambio había un café abierto y a Claude y a mí nos pareció que lo mejor era que Julio y Ana entraran a esperarnos tomando un café, nosotros ubicaríamos seguramente el restaurante y volveríamos a bus-

carlos, en realidad estaba haciendo mucho frío y creí ver que Ana se estremecía, Julio aceptó a regañadientes pero finalmente los dejamos instalados en una mesa.

Con Claude atravesamos una vez más la plaza, yo era del barrio pero casi nunca tomaba hacia ese lado, la parada de mi ómnibus quedaba en la otra dirección, de modo que me sentía tan extranjero como Claude y tan perdido, más allá se abría una calle iluminada y pensamos que debía ser allí, a lo lejos veíamos la mancha de una enseña luminosa que se encendía y apagaba a intervalos regulares, la calle quedaba durante unos segundos bañada en una espuma rojiza y después se ensombrecía bruscamente, como si alguien respirara a través de una herida.

Del auto de Claude ni rastros, a lo mejor ya estaban en el restaurante y empezaban a extrañarse de que no llegáramos, salimos a otra esquina pero era evidente que por esa zona no podía ser, había una plazuela de la que se abrían tres calles angostas y oscuras, era seguro que habíamos tomado la mala dirección, así que volvimos sobre nuestros pasos, algo perplejos pero sobre todo furiosos, recuerdo haber pensado vagamente que cuando todo pasara Julio sería capaz de escribir un cuento de los suyos con todo esto, que era nada en el fondo, Claude decidió ir a buscar a Julio y Ana al café para explicarles mientras yo exploraba del otro lado de la plaza, hacia la zona que habíamos dejado a nuestra espalda, de modo que me encontré caminando solo y maldiciéndome, sintiéndome culpable por toda esa serie de desencuentros absurdos, además ya era casi medianoche y el restaurante, por más italiano que fuera, estaría por cerrar, no me costaba nada imaginar al patrón y a los dos o tres mozos mirando fijamente la mesa de Juan (quien ni cuenta que se daría) mientras María y Dolly se preguntaban, cada vez más alarmadas, qué diablos nos estaba pasando a nosotros.

Quedaba un solo lugar por explorar, una calle más bien angosta bordeada de plátanos y claro, el restaurante estaba allí, no podía ser otro, a cincuenta pasos se olía a pizza y a fuego de leña, una pareja salía en ese momento y alguien los despedía en la puerta, alcancé a escuchar algunas palabras en italiano, seguramente el propietario que acompañaba a dos buenos clientes.

El hombre me miró con cierta sorpresa y se quedó allí en la entrada como cerrándome el paso. «Ya cerramos, señor», dijo, con una semisonrisa. Esforzándome en echar una ojeada hacia la sala por encima de su hombro empecé a explicarle que seguramente había un grupo de amigos esperándonos en una mesa, pero el individuo se limitó a sacudir la cabeza (ahora se olfateaba un resabio de brillantina) y a per-

manecer allí, casi amenazante, repitiendo que el restaurante estaba cerrado y que ya no quedaba ningún cliente.

«Entonces ya se fueron», dije, y me esforcé en describirle lo mejor posible a Juan, era imposible que no se hubiera fijado en él con sus dos metros de estatura y aquel absurdo gorrito de piel que alguien le había traído de París, pero el hombre hizo un gesto de fastidio y se volvió hacia dentro sin dejar de bloquearme el paso, gritó algo en italiano y poco después surgió una especie de coloso en camiseta y con un delantal que parecía manchado de sangre (pero seguramente era salsa de tomate) y los dos se pusieron a hablar rápidamente en italiano hasta que el gordo bajito se volvió bruscamente y me dijo que esa noche no habían visto a nadie de ese tipo, ningún hombre alto con gorrito o sin él.

Detrás del coloso apareció otro hombre, también cubierto con un delantal sucio, de modo que los tres formaban un grupo francamente hostil, tuve la certeza de que si hubiera intentado dar un paso adelante se habrían lanzado contra mí, el dueño, porque seguramente era el dueño, parecía estar nervioso o asustado y me dio la impresión de que quería terminar lo más rápidamente posible, en determinado momento los tres avanzaron y entonces me vi obligado a retroceder y salir a la calle.

Me quedé unos minutos allí, perplejo, el italiano regordete me lanzó una última mirada y después bajó ruidosamente la cortina metálica, casi en seguida las luces del restaurante se apagaron y la calle quedó prácticamente en tinieblas, había un solo farol encendido en toda la cuadra y ahora que la enseña luminosa no alumbraba más se tenía la sensación de estar en un callejón sin salida.

Sentí una primera punzada de miedo y estuve a punto de echarme a correr, pero me dije que a lo mejor eso era lo que ellos estaban esperando, así que traté de caminar con la mayor naturalidad posible hacia el café donde estarían esperándome Julio, Ana y Claude, tratando al mismo tiempo de escuchar cualquier ruido de pasos detrás mío, seguramente se trataba de un error, uno más en esa noche absurda, a lo mejor había otro restaurante italiano en la zona y lo único que hacía falta era buscar bien.

Lo peor era el silencio, esa sensación de ciudad abandonada, como si existiera un acuerdo tácito o un pacto entre ellos y la gente, según el cual a partir de cierta hora las calles les pertenecían por entero, podían circular por ellas sin necesidad de identificarse, la sola señal masónica para el reconocimiento consistía precisamente en eso, en estar allí, en desplazarse, en cruzar una esquina a toda velocidad y

con las luces apagadas o en acechar dentro de un automóvil, fumando, agazapados.

El café estaba cerrado, claro, a través de la vidriera podían verse las sillas apiladas encima de las mesas, con ese aspecto de cosa muerta que adoptan los cafés a la espera del día, estuve un rato sin saber qué hacer, empecé a caminar con el miedo pisándome los talones y pensé que lo mejor era volver a casa, volver a casa y esperar que ellos se cansaran del juego y decidieran, finalmente, venir a buscarme también a mí.

OMAR PREGO

205, Boulevard Vincent Auriol
75013 PARIS
Francia

UNA HUMEDA INVASION

No vuelva a hacerlo, señor Cortázar.

Usted, sentado frente a la máquina, tecleando con gozo cuando tiene la seguridad de que aquellas líneas ya no se le escaparán, no se da cuenta de lo que nos pueden traer a los demás. Usted mete las ideas, las palabras, las amontona, las baraja, las reparte y arma el juego de la lectura. Usted, señor Cortázar, nunca ha sabido —y por eso hoy le escribo— que sus historias han sobrepasado, o al menos sobrepasaron aquel 26 de mayo de 1968, los límites de la audiencia humana; aquel día un infinito número de diminutos peces leyeron (¡usted les dio la idea!) la página 157 de su Rayuela *en la edición de Sudamericana, donde textualmente dice: «Qué maravilla estar admirando a los peces en su pecera y de golpe verlos pasar al aire libre, irse como palomas.»*

Ahora déjeme desempolvar unas cuartillas que el miedo, el estupor y la desolación me hicieron escribir hace ya doce años en mi Zaragoza amada, cuando presencié lo que presencié y de lo que, sin duda alguna, usted es el único responsable.

Mientras los demás celebran su literatura yo le acuso de aquello, señor Cortázar.

Las tardes de los domingos se ahogan en lágrimas las cucarachas de mi corazón. Las tardes de los domingos las paredes de mi cuarto se humedecen con lágrimas. Las tardes de los domingos, y sobre todo cuando llueve sin premura, apenas sin sonar el agua en los cristales, no hay sitio donde pueda esconderme sin que la tristeza me muerda los tobillos. En esas tardes de domingo tiemblan las verdades, agonizan las conquistas, se despiertan las frustraciones, la realidad deposita flores sobre la tumba de los sueños y el Transiberiano flota a la deriva sobre el mar.

Porque en esas tardes de domingo la ciudad es una gran esfera hueca a punto de agrietarse y de tragarse a todos nosotros, no me sorprendió ver entrar por la ventana una bandada de peces de colores.

Pude pensar que aquél no era su lugar, que habían equivocado su rumbo, que una noche cerrada y el ulular de los lobos los habían dirigido hasta mi cuarto, pero era tal la dulzura de sus ojos, tal la belleza de sus colores, tan grande la compasión con que me miraban y tan tétrica la forma de rodearme, que únicamente los contemplé inmóvil. Allí seguían ellos, los peces, nadando más que volando, sosteniéndose en el aire por un lento vaivén de sus aletas. También abrían sus diminutas bocas por donde salían burbujas que al llegar al techo se rompían.

Después de algún tiempo me levanté y me asomé a la ventana: miles de pequeños peces, iguales a los que ya conocía, surcaban León XIII y Paraíso. Encontré el resto de las persianas bajadas, todas las ventanas cerradas. Algunas personas corrían y gritaban apartando a los peces en su marcha; pero ahí seguían ellos, lentos, majestuosos, desplazándose con apenas perceptibles ondulaciones de sus cuerpos. No les inmutaba la lluvia ni la frialdad del viento besándoles los lomos. Allí seguían ellos, con sus inmensos ojos quietos, fijando la mirada en sitios cada vez más distantes, poniendo cada vez más expresión de tristeza, sintiéndonos cada vez más cerca, palpando con más viveza el momento de nuestro desmoronamiento: ellos sabían la fecha de nuestra muerte o el nombre de nuestro asesino. Pero allí seguían, surcando las ramas sin hojas de ese otoño tan largo, colgados de los hilos de los teléfonos, apenas moviéndose, desafiándonos a pensar si ellos habían salido del mar o, por el contrario, la ciudad y nosotros nos habíamos hundido en el agua. De su silencio y su multitud emergía el insondable misterio que acompaña a los muertos hasta la frialdad de la tierra. Sus continuos vaivenes eran preguntas que jamás tendrían respuesta.

Unicamente el miedo tenía sentido. Un miedo ancestral, acumulado durante muchas generaciones, flotando de ventanas para adentro, empapando hasta esos mínimos objetos que nos obligamos a tocar en estas tardes de lluvia para recordarnos que todavía estamos vivos, lanzando el recuerdo a días donde la lucidez parecía manifiesta. Y aun con todo, tampoco era la lucidez el asa que pedían nuestras desvencijadas mentes.

Queríamos, como siempre, la respuesta elemental y lógica, algo semejante a que una explosión atómica había desecado el mar Caspio y los peces habían huido por el camino de las mínimas resistencias ofrecidas por las isobaras. Pero sabíamos que aquella respuesta no nos sería dada, y si nos era dada no sería cierta. En el fondo de todos nosotros latía la convicción de que aquellos diminutos peces de mirada

húmeda, transparente y lejana eran una verdad incuestionable que tenían su origen en la esperanza y la tristeza.

Seguía lloviendo sobre la ciudad y sobre nuestros corazones. El agua sobre el asfalto formaba pequeños surtidores que morían en un instante. Una capita de musgo hacía resbalar la seguridad que sobre nosotros mismos queríamos depositar.

Se acercaba la noche y los peces iban perdiendo el colorido que la plomiza tarde arrancaba de sus lomos. Una parda uniformidad los cubrió derramando sobre las calles un estremecimiento distante y sobrecogedor. Ningún sonido vino a calmar la ansiedad que crecía en nosotros viendo acercarse la noche más larga de nuestras vidas. Cada cual nos arrinconamos rodeados de nuestros sueños ante una muerte misteriosa y próxima. Sabíamos que fuera estaban ellos: los peces, pero no nos atrevíamos a movernos. Eramos incapaces de explicarnos un hecho que había alterado el pensamiento y la lógica heredados de muchos siglos, y tal vez esa fuese la razón del miedo.

Nos contemplábamos en aquella oscuridad y aquel silencio diminutos, acurrucados ante una realidad incuestionable.

Un ruido seco, como un latigazo en el vacío nos hizo incorporar y precipitarnos ante las rendijas de las persianas. Nos esforzamos por distinguir alguna señal en la calle que justificase aquel sonido, pero no pudimos ver nada, la oscuridad era total. Sabíamos que todos tratábamos de deshojar nuestro aislamiento tras las cortinas intentando distinguir, aunque sólo fuese una pequeña luz, un diminuto resplandor que convirtiese aquel abismo en un ensayo general únicamente. Nos fue imposible.

Pasaron lentas las horas acumulando cansancio y derrumbamiento sobre nuestros cuerpos destrozados. Comprendimos que las noches, cuando se está solo, son largas, casi eternas, sin esquinas, unas fauces que todo lo devoran. Palpamos el latido de la sangre en las sienes y el sudor resbalando por el cuerpo. No nos consolaba saber que a tres pasos, en la oscuridad, estaba el sillón y algo más allá la mesa, y que esto que tocábamos era la alfombra; no nos servía de nada comprobar nuestro dominio sobre la cotidianeidad porque aquella situación rebasaba lo cotidiano hasta casi el ridículo. Pero a la vez nada más lejano del ridículo que ese miedo como murciélagos revoloteando la noche y posándose en las cuevas de nuestras arruinadas mentes.

Lentamente el día fue llegando. No podíamos distinguir bien entre las rendijas, pero parecía que todo era normal. Aún no había gente en la calle, Pedro María Ric y las Damas estaban desiertas. Los peces habían desaparecido. Aquel latigazo fue su partida. Amaneció un lunes

nublado. Abrí el portal y sin sentido me eché a andar León XIII abajo. A la altura de Madre Vedruna, al cruzarme con alguien rehuimos mirarnos. Estábamos poseídos por el hastío, la vergüenza y el misterio.

Al final de aquel párrafo, señor Cortázar, el que los peces leyeron, usted apostilló: «Una esperanza idiota. Claro». Andese con ojo, las esperanzas idiotas conducen a lo que acabo de relatarle.

IGNACIO COBETA

Parque Nueva Zelanda
Isla Cristina, 6, 3.º dcha.
MADRID

EL ANGULO DEL NARRADOR O UN TAL JULIO CORTAZAR

Escribir sobre vos me resulta difícil; cómo competir con el rubio, calvo y serio profesor de Poitiers que persigue la genealogía de la palabra *cronopio* en diccionarios flamencos, griegos y latinos antes de afirmar, con énfasis, en el Coloquio Internacional de Leipzig, que *cronopio* viene de cronos (tiempo) y de peris (alrededor), que, entre otras cosas, es mi primer apellido, al cual los genoveses depuraron de la *s* griega final. Cómo competir, me digo, con las innumerables estudiantes norteamericanas, de Massachusetts o Baltimore, sesudamente entregadas a la tarea de investigar la influencia de Roberto Arlt o de Leopoldo Marechal en los significantes de Polanc, acreedoras, sin lugar a dudas, a una beca del Wilson Center para ir a buscar a La Maga en las tiendas de la calle Corrientes o en los puentes de París, pobres, si la encuentran. Yo, que como vos bien sabés, y no perdés ocasión de hacérmelo notar, nunca crucé el charco de Montevideo para conocer La Chacarita o el Florida Garden, que es como ustedes llaman a un suntuoso café (lo vi en un libro de fotos maravillosas sobre Buenos Aires y textos de Mujica Lainez. Carezco del gusto de conocerlo, como escribirías vos), no sin cierta cursilería, no es nada por la ofensa.

Por otra parte, vos ya escribiste una sátira brillante acerca de la presunta crítica literaria, ese comentario que siempre le sobra a los textos y que nunca alcanza a explicar la magia de un cuento, de un poema, que pertenece al orden de lo religioso, en el sentido amplio del término, y si no, a ver quién puede explicarme aquello de «Verde que te quiero verde», impecablemente traducido al inglés como *Green I love green,* para desesperación de todos nosotros. El texto se llama, precisamente, *Texturologías* y está en *Un tal Lucas,* que, dicho sea de paso, es como vos siempre te quisiste llamar, y tarde o temprano uno termina por pagar sus obsesiones. Esta frase no está en el libro, aunque debiste atribuírsela en cualquier caso a la tía Angustias, que es bien simpática. Y no vaya a creer, profunda, a pesar de sus remilgos. Además, los lectores tienen sus manías. Yo sé de una (no la

voy a nombrar, porque vos la conocés y yo soy discreta) que se ocupó de hacer un mapa muy completo y detallado de las relaciones entrecruzadas y nunca correspondientes de los personajes de *62 Modelo para armar* (como habrás apreciado luego de su publicación, al título le sobre una *r* en la última palabra. Cosas de la máquina, que a veces escribe mejor que uno, diría Lucas). Lo había colgado de la pared y lo mostraba a las visitas. Yo hubiera preferido hacer el mapa de esa ciudad repetitiva y obsesionante que se pierde en muchas páginas de esa novela y se vuelve a encontrar en otras, pero desde chiquita carezco de una cosa que se llama categorización espacial (razón por la cual nunca viajé a Buenos Aires, como vos bien sabés), igual que Vladimir Nabokov en *¡Mira los arlequines!* No hay nada nuevo en este mundo.

Me acuerdo que allá, en Montevideo, cuando rendí el examen final de la licenciatura (que acá en España no me sirve para nada, dicho sea de paso, y sin despreciar) me tocó escribir acerca del ángulo del narrador en *El camino de Swan.* La historia de la magdalena, que es lo que la gente siempre recuerda de Proust, lo que equivaldría a decir, en tu lenguaje porteño, la historia de la factura, que es como ustedes llaman a los bizcochos. El ángulo del narrador es el espectro del calidoscopio o, mejor, el agujero por el cual uno mira las diversas figuras y las composiciones que van apareciendo. Creo que en la vida de cualquier escritor que se respete han habido calidoscopios amados fanáticamente. Hay ángulos punteagudos, como los de Swift o de Bierce; hay ángulos obsesivos y circulares, como los de Kafka o Michaux; otros son sigilosos y algo ladinos, como los de Arreola o Monterroso. A mí me parece que el ángulo de Julio Cortázar tiene la distancia justa entre el narrador y lo narrado como para construir una alegoría abierta (y perfectamente cerrada en cuanto a su técnica) sin excluir el humor o la ternura. Un ángulo que se detiene un momento antes de la tragedia definitiva, sospechada, nunca narrada, porque más allá está la locura, la muerte, la desintegración. En ese momento anterior todavía es posible una cierta dosis de humor cálido, de juego; un paso más allá se ciernen las leyes ineluctables del fracaso y la descomposición. Paso del que no se regresa, porque conduce a una casa sitiada, a un camino cerrado, a un autobús sin conductor, no ya en el terreno de la metáfora. Ese ángulo contiene, sin duda, un estremecimiento metafísico, sin el cual la literatura no sería trascendente. El mundo recreado es él y algo más; hay una pequeña muesca que altera el funcionamiento habitual (y por ende, trivial) de las cosas, porque a través de ella se precipita el infinito, el descontrol, lo insólito. Magritte pintó, en *La clave de los sueños,* un zapato

(y escribió debajo: la luna), un huevo (y escribió debajo: la acacia), un sombrero (y escribió debajo: la nieve). Su propósito era demostrar que no existía correlación de forma o de contenido entre la imagen y el nombre. Algo similar (aunque menos programático) sucede con la literatura: lo narrado es una imagen cuyo correlato no es necesariamente la realidad (si alguien puede saber de qué se trata), porque el ojo (es decir, el ángulo del narrador) deforma para convencer. El ángulo de Julio Cortázar es convincente no porque atrape al lector en una trama interesante, dinámica y siempre atractiva (procedimientos técnicos que hasta cierto punto son posibles de aprender o de analizar por nuestro rubio y calvo profesor de Poitiers), sino porque aporta esa clase de estremecimiento que permite hacernos dudar de las apariencias, de la literalidad, duda sin la cual no existirían por descontado ni la poesía ni la ciencia. Lo insólito suele ser esa muesca que introduce el extrañamiento, la ruptura con la lógica convencional, especialmente en los relatos de Cortázar. Pero no debe confundirse nunca lo insólito con lo arbitrario, ni lo casual, ni el absurdo. El extrañamiento es más intenso en la medida en que lo contado es aparentemente normal, rutinario, cotidiano o doméstico. Hay un cuento que siempre me ha parecido ejemplar, entre los muchos cuentos perfectos que has escrito. Me refiero a «No se culpe a nadie», de *Final de Juego.* (Los lectores, como los coleccionistas, tenemos nuestras preferencias.) En él, la modesta y aparentemente inofensiva tarea de ponerse un pulóver se convierte en una horrible pesadilla. La minuciosa descripción de esos movimientos convencionales que se suceden, en la vida corriente, casi al margen de la conciencia, cobra otra dimensión, precisamente al perder su naturalidad, su condición habitual. El extrañamiento no se puede separar muchas veces de la pérdida súbita de un tic, de una costumbre. Es la rebelión de los objetos, de pronto animados. Insensiblemente el autor nos va arrastrando de la aparentemente objetiva, calma y transparente descripción de lo cotidiano al otro lado del espejo, donde no conviene asomarse demasiado, so pena de locura... o de una verdad irresistible. Por supuesto, el lector, terriblemente severo a la hora de pactar con el escritor, no podría aceptar esa ruptura de la norma, ese extrañamiento, si fuera un capricho, un adorno, mero juego o arbitrariedad. Lo insólito es la *otra* dimensión, a través de la cual se intuye una alegoría abarcadora. Nada más opuesto a lo insólito que el sin-sentido, lo que Sartre llamaba una pasión inútil. Es porque está cargada de significaciones que esa fractura de la realidad puede ser percibida como una forma sutil de aproximarse a ella. En este aspecto es que Julio Cortázar, especialmente en sus relatos, se emparenta con el surrea-

lismo, como se ha observado tantas veces. El jockey que atraviesa un campo enorme y helado, en el cuadro de Magritte (me refiero, claro está, a *El jinete extraviado*), sería una buena muestra de esa fisura de lo real que en literatura ha explorado de una manera incomparable Julio Cortázar. El sobresalto del surrealismo, en sus mejores expresiones, ha sido casi siempre de carácter metafísico. Desordena el mundo habitual sólo para proponernos una lectura más profunda, para recoger esos fantasmas que el inconsciente revela en los sueños, cuya irrealidad es pura apariencia.

Pero un narrador no emplea necesariamente un solo ángulo. No me propongo analizar las novelas de Cortázar, tarea que el rubio y calvo profesor de Poitiers haría mucho mejor que yo. Me importa destacar sólo un aspecto. Hay novelas donde la conversación es el tema; dicho de otro modo, el lenguaje crea el asunto. ¿Qué sería de *En busca del tiempo perdido* sin esa inacabable, infinita conversación? ¿Qué sería de *Ada o el Ardor* sin esa conversación brillante, sutil, llena de juegos de palabras y de intenciones? Cortázar está dotado de un oído excepcional, ése que le permite entregarnos un personaje a través de su manera de hablar, de sus giros, de su sintaxis. Pocas veces, como en sus criaturas, el hombre es el lenguaje. Hay una fruición en recrear los personajes por su manera de hablar que invita a la complicidad del lector; éste reconoce que una forma de expresarse es una psicología sin más. Y aprecia esa manera de conocer que le ilumina acerca de la realidad casi sin darse cuenta, gozando, que es la mejor forma de aprender desde los griegos. Con esa distancia reparadora, que permite recoger lo popular sin caer en populismos, la enfermedad infantil de mucha literatura rioplatense. Entre lo popular y el populismo siempre habrá una diferencia; uno nace de la conciencia, el otro de la adhesión emocional. Los personajes de tus novelas, es verdad, conversan mucho, pero nunca demasiado para la severa geometría —o *rayuela*— del libro. Y es una conversación plurivalente, porque, como suele suceder, hay otro lado de la conversación que se desliza subrepticiamente. Hay, por supuesto, un componente lúdico que todos advertimos y del cual gozamos, cuyos parientes son —sólo para nombrar a dos— Don Quijote y Martín Fierro.

Los personajes de *Rayuela*, por ejemplo, *payan*, parlan, dirían los tanos, como manera de vivir, de ser. La conversación teje la entretela de sus existencias porque han superado, por suerte, dos obstáculos: el nivel nominativo del discurso (saben que la palabra no es el correlato del objeto, sino mucho más) y el del psicoanálisis. (De la misma manera que yo debo ser una de las pocas uruguayas que no conoce

Buenos Aires, vos sos el único argentino que no se psicoanalizó.) Esta exuberancia verbal es un juego también, ya que estructura los roles, distribuye los papeles, se ciñe a unas reglas. Lo que nos seduce de los juegos es su combinación de reglas fijas y de azar. Aquéllas nos tranquilizan con su automática rutina; el azar agrega la dosis de inquietud y de incógnita que nos estimula. En la conversación que estructura *Rayuela* hay una dosis de retórica que cumple la parte siempre fija del juego, pero se producen excitantes innovaciones a cada paso.

Todo lo demás, por supuesto, es literatura.

CRISTINA PERI ROSSI

Plaza Garrigó, 8, 8.º, 2.ª
BARCELONA-16

YO PODRIA BAILAR ESE LUCAS, DIJO CORTAZAR

Con el insistente humor que se afirma ante el descubrimiento y, a la vez, en la propuesta de una escritura eficaz y penetrante, Julio Cortázar reanuda en *Un tal Lucas* (1) un ejercicio de introversión narrativa. Un ejercicio que tanto por el ánimo de divertimiento que asume como por las anécdotas que van conformando un texto desigual —aunque de toda maneras brillante—, que se detiene para replantear un decisivo espectro, de actitudes humanas cuya complejidad (en casos) trae implícitas las manías, los particularismos, las rarezas —en efecto— de hacer ciertas compras en pijama; de formularse innumerables soliloquios, que advierten de las virtudes que van desde lo mórbido hasta lo más natural y que puede dejar atónito a cualquiera, frente a sus «meditaciones ecológicas» tan incitantes, claro, como aquel interrogante de Max Jacob, al referirse a un paseo por el campo: «¿El campo, ese lugar donde los pollos se pasean crudos?»; y toda esa gama de teogonías multicolores que afloran en la vida diaria en una comparsa de individuos, rostros, fisonomías que el propio Lucas, al fin, pudiese ocultar. Atendiendo, pues, al juego que aproxima la mordacidad a ese gesto implacable que revive la extravagancia, la tortuosidad, el desconcierto ante lo insólito, mientras lo cáustico de la ficción encierra una realidad donde lo ingenuo se plasma, a veces, con lo ridículo y donde acaso la rutina se hace insobornable ante la estupidez y desafiante en todo momento frente a la solemnidad. Y así Lucas pronuncia conferencias acerca de un nuevo modelo de dar conferencias, se mete a dar clases de español en la Berlitz y hasta busca el destino, eso es, de las explicaciones. Lo que comporta ante los ojos un panorama desolador, pavoroso. No obstante eso, todos estos conflictos y evocaciones que tienen más de una viñeta pintoresca de un personaje de clase media en la ciudad pueden, sí, mover al absurdo. Es más, comparten el absurdo de uno y múltiple (al que pertenece el propio Lucas) en el que asoma la arrogancia, la sensiblería, toda la sensiblería del mundo para inventar algo; y ese

(1) *Un tal Lucas*, de Julio Cortázar, Editorial Sudamericana. Buenos Aires (Argentina), 1979.

oportuno y reflexivo discurso que sienta al patriotismo en el banquillo de los acusados hasta arrancarle un sentimiento justo. Es decir, una manera de no confundirlo con el «patrioterismo», para el cual también tiene reservados unos cuantos pensamientos. Y la cosa está, creo, en tirar por la borda el bombo y la matraca, los rezagos del box, la marchita del colegio y el sonsonete glorioso que el escritor anuncia con estas palabras: «De chico, claro, Firpo podía mucho más que San Martín, y Justo Suárez que Sarmiento, pero después la vida le fue bajando la cresta a la historia militar y deportiva, vino un tiempo de desacralización y autocrítica, sólo aquí y allá quedaron pedacitos de escarapela y Febo asoma» *(sic)*, para dejar paso a la desconsolada reminiscencia de una muchacha llamada Susana del «Saint James», que tuvo la virtud del recuerdo. Y que ahora, quizá, sólo tenga reservada la perennidad y la distancia.

Desde luego que también habría que ensayar otras posibles incógnitas. Tal vez hacer hincapié en la tortura que puede significar un *alter ego* despiadado, crudo y decididamente confesional, para poder maniobrar con toda esa descarga anímica de la que muy pocos, presumo, tienen la sinceridad de reconocer. Simplemente, porque al hacerlo dejarían tácito su pánico a la soledad y a la rutina. ¿Por qué ese acondicionamiento puede caer en esa fácil intolerancia? Acaso porque nunca como hoy el mundo se haya dotado para esa gran capacidad de impostura moral que una época como ésta puede encerrar para un personaje como Lucas (tal vez el mismo Cortázar), que lucha y secciona imaginarias cabezas de hidra, reconoce sus laberintos, sus espantos y se atormenta por no haber aún completado la serie de madrigales de Gesualdo en su discoteca, y no puede abandonar la idea de ser un tanto perverso y un tanto feliz al comprobar que aquella séptima cabeza lleva el miedo, la angustia y, por qué no, la resignación de haber penetrado por infinitésima vez —es cierto— en ese engranaje metafísico al que se incorpora (ahora sí) la misteriosa Claudine y el Woody Allen del ayer y del hoy (entrando y saliendo por ese resquicio del alma), de ese Lucas genial por momentos, que sigue obsesionado por aquella hidra que no deja de crecer nunca en la memoria y que no podrá, por más que se lo proponga, callar esas voces del que está solo, por más obcecado, irresistiblemente tenaz o terrible que parezca.

A pesar de lo criticable que pudieran ser no pocos de los pasajes de *Un tal Lucas*, es una buena respuesta a ciertas plagas que la literatura a veces contiene y a las sanas cosechas que textos como «La dirección de la mirada», transparentes como «Lucas, sus errantes canciones», decididamente alegres como «Lucas, sus sonetos» y dispara-

tadas como «Lucas, sus sueños», consiguen atravesar lúcidamente todo un trayecto. Así que ¡alabado sea el intento! Porque la sensación que deja conjetura una magnífica tentativa de entendimiento. Lo que me da por confesar, lo juro, una vieja expectativa que no puede dejar de entrañar el placer. Y si de Julio Cortázar ya se ha dicho más de lo que pudiera imaginarse (yo no tengo la culpa de insistir, insiste mi admiración), por eso lo justo es que se diga, al menos, con toda la decencia del alma, que este libro (que posiblemente defraude a muchos) es una especie de revés del espejo, una voluntad que no resiste su *mea culpa* y, de pronto, adquiere la potestad y la locura de pertenecer a ese género de los «inclasificables» en doscientas páginas. Y esto no hay Paredro que lo resista. Ni Polanco, ni Calac, ni fauna cronopia que lo tolere. Puesto que, al parecer, no hay mejor inquisidor para Cortázar que él mismo (2).

Aquel insólito personaje que le saca horas al sueño, al trabajo del tiempo sobre sus criaturas, y la insaciable sed que el amor con toda su naturaleza llega a replantearse en un sentimiento de virtuosismo. Nada hay más fuerte en él que ese empecinamiento. Ahora está más acá del bien y del mal y puede, claro está, desvivirse por un patio con malvones y glicinas. Tampoco pierde la oportunidad de divagar en sus lecturas, descifrar la música de Chopin, Zoltan Kodaly, Pucciverdi en el teatro Colón o delirar sobre las propuestas y las contradicciones que le puede ocasionar su amante. Pues bien, toda esta galería de alocadas pasiones, tan peligrosas como fascinantes (algunos de estos relatos son verdaderas joyas del lenguaje demótico), ¿no serán, en gran medida, los designios autobiográficos de aquel otro escritor desconocido? ¿Los artificios ocultos que emergen de una disección existencial de tono mayor? Quizá haya algo de esto. Pero lo cierto es que también aquí puede verse el drama, hablando irónicamente, pienso, anunciando sus aventuras en los hospitales (como en «La señorita Cora» de *Todos los Fuegos el Fuego*, por ejemplo) o con todo el talento que rescata con ferocidad de los «Lazos de familia» y puede parecer cruel, en el fondo, o simplemente abrumador por el desenlace, cuyo retorcimiento siempre está más de acuerdo, acaso, con la verdad. La esperanza puede convertirse en una escena alucinante más siniestra que la desilusión en esta variedad del carnaval cotidiano que el texto, eso es, recrea en todo su esplendor. Además, el efecto continuado de la fabulación no requiere otra cosa. Nunca podría haber una escena capaz de hacer de Lucas otro ser que no sea —en ningún momento— el Lucas de las «observaciones ferroviarias», que habla con la misma soltura de los servicios públicos de

(2) Véase *Crisis* núm. 11, «Estamos como queremos o los monstruos en acción», 1974.

París como de Buenos Aires, con la misma opción alienante que promueve un tema que puede, sí, convertirse en algo tan temible, hasta agostar una historia (recuerdo «Autopista al sur»), colocando cada pieza de ese rompecabezas seguro, complejo, disperso, y de cuyo rigor el novelista encuentra la forma de poner la mano, como un refinado prestidigitador a quien nunca se le adivinan los trucos. Y este protagonista con sus propias teorías está invadido por los recuerdos, los arrepentimientos y esa insistencia o predestinación, que el escritor conoce y repite con precisión y gusto. Eso que Félix Grande tuvo la buena idea de señalar: «En un horrible mundo sofocado y amenazado y envilecido y descompuesto por varias formas de certidumbre igualmente homicidas, Cortázar, con un humor casi siempre conmovedor porque se ejerce desde una rara especie de desesperación cortés, nos certifica libro tras libro el sagrado derecho a la desobediencia (3)». Volviendo hacia una cronología del absurdo que parodia, por fin, la diaria tarea de vivir con todos sus fantasmas, reconsiderando una posibilidad de escoger al ridículo en un día de cumpleaños o el divertido espectáculo de ver a alguien nadando en una piscina de gofio. Circunstancia que mueve a la perplejidad. Pero que sin duda lleva el inquietante efecto de lo fantástico con palpitante lirismo cuando se propone cazar crepúsculos: «Si yo fuera cineasta me dedicaría a cazar crepúsculos. Todo lo tengo estudiado, menos el capital necesario para el safari, porque un crepúsculo no se deja cazar así nomás, quiero decir que a veces empieza poquita cosa y justo cuando se lo abandona le salen todas las plumas, o inversamente es un despilfarro cromático y de golpe se nos queda como un loro enjabonado, y en los dos casos se supone una cámara con buena película de color, gastos de viaje y pernoctaciones previas, vigilancia del cielo y elección del horizonte más propicio, cosas nada baratas» *(sic)*.

A partir de ese sistema lúdico —por otra parte—, en el que puede adelantarse un predominio de locuciones que se apartan de la literatura tradicional (o, por lo menos, lo que se entiende por tradicional) para lograr un conjunto compacto, inventivo, lleno de imaginación, al que Cortázar no ha podido sustraerse, logrando así estructurar una prosa seductiva que deja entrever que el idioma (y no otra cosa) renace con un carácter supremo, absoluto, al poner de relieve esa piedra de toque que, en definitiva, es el lenguaje. Un lenguaje que defiende en sí, acaso, su libertad de cuerpo y alma. Con todo su poder de erotismo, siquiera de inquietante sensualidad que mucho tiene que ver con aquellas palabras de George Bataille: «La libertad

(3) *Mi música es para esta gente*, de Félix Grande, Seminarios y Ediciones, S. A. Madrid, 1975.

no es nada, si no es la libertad de vivir al borde de los límites donde toda comprensión se descompone.» En tanto que adapta lo desacostumbrado, lo inhabitual, perfecciona continuamente el absurdo, conceptualiza lo inverosímil hasta lograr —en su mayor parte— un dispositivo verbal monstruosamente bello, cuyo afán provoca una especie de alarma del texto, violando cualquier retórica, y, lo que es más, nunca está ajena a una vocación crítica de lo social, político, psicológico. Lo mismo sucede en lo cultural. Salvo los momentos de simulacro interior, en el que existe la sospecha de un hedonismo puro. Pero ahí, todavía, cuando parece burlarse, es serio. Cuando persiste en un tipo de mala conciencia, sigue siendo original sin caer en lo frívolo. ¿Qué duda cabe? Hasta en eso de permanecer en un entorno porteño, con sus matices y manías, en el que se pertrecha también una vasta cultura europea, no resiste la pertenencia latinoamericanista. ¡Quién puede ignorarlo! Aunque alguien del «Ornitorrinco» pretenda lo contrario. Y en esto Cortázar sobresale en mucho del prototipo lúcido del intelectual de esta época. Y, bueno, las claves están en la propia literatura.

El tema exige su lugar. La curiosidad que Lucas vitaliza proviene en muchos casos de aquel maravilloso y distante *Bestiario* en el que contempla y se contempla, infiriendo en la escritura algo más que una estampa de la realidad. Tal vez una serie de planos de la cotidianeidad en la que reina con todo su furor la alienación, las obsesiones y el sacrificio espiritual que podría hacer ladrar a un individuo. Aquí no hay caso de otra perspectiva que no sea la de encontrar la angustia y revolcarla por todos lados. Así como arrastra también los cronopios de la vida, las famas del ensueño, empecinándose en un ácido de irreverente humor, con toda la astucia del mundo. Con toda aquella sagacidad, nunca lineal. Jamás previsible. Llegando a convencer, lo sé, de que la tierra es cuadrada y que el día, en realidad, es un lamentable error. Seguro que al estampar su santo y seña ahí nace de todo eso una visión poética. Un punto de arranque que, de paso, tiene sus significados. Y entonces el sentido «patafísico» de sus criaturas se vuelven el *collage* de *Ultimo round,* donde el tiempo real se disuelve en el tiempo narrativo que, poco a poco, deja entrever un siniestro esplendor. Una rara avis en la escritura actual. Cielo o espacio que el trabajo de lo inesperado suele ocupar en muchas de las páginas, donde escenas tan memorables como *Rayuela* (su clásica antinovela) o los sucesos que trasponen la anécdota de *Los Premios* con igual intensidad, establecen un rumbo, un código único, osado y, sobre todo, obstinado en la puesta en marcha de la novelística de los últimos años. Tan rica, pienso, como el interés que para la crítica

despertó un libro como *Voyage au bout de la nuit,* de Ferdinand Celine, cuyo impacto en los años treinta ha sido el resultado de todo un hostigamiento hacia el lenguaje y su retórica, y que el lenguaje mismo necesitaba expurgar hacia un contenido liberador, entrañando su *ubi consistam,* su fe, su verdad. Y todo aquello está resumido en el orbe cortazariano. Un magnífico ejemplo, del que participa su *Prosa del observatorio,* en el que la metáfora se resuelve entre los astros y las anguilas; entre la noche de Jai Singh, el mar de los sargazos y el anillo de Moebius, alcanzando una realidad más perspicaz para el hipotético lector de un universo misterioso. *Un tal Lucas* es la contraconciencia. El necesario antídoto para alguien que ha forjado una mitología rabiosamente humana. Escandalosamente viva.

MANUEL RUANO

Avda. Principal, Las Palmas (frente a plaza Caracas)
Edificio La Almudena, 5.º, 9
Caracas 1050
VENEZUELA

PAMPLINADA DEL PAMEO Y LA MEOPA

When the words in the city are full of savagery and lies, nothing speaks louder than the unwritten poem.»

En una tarde gris y alfombrada con oscuros nubarrones... tú, él, ella, nosotros (hasta vosotros), ellos y yo heme aquí sentado en partes, mitad aquí y la otra mitad allá porque este escrito es radical; tiene que serlo como lo son el sentido y la forma de un examen de conciencia hecho a fondo. Resulta difícil empezar, luego continuar y nunca sé si termino. Mas es posible que con los espasmos truculentos de sonidos y palabras inarticuladas —pero escribibles— pueda concluir esta letanía hueca de absurdos obligantes.

Perdone usted por la redacción tan informal y la manera de hacerle llegar esto; pero sucede que amo la «lingua franca» así como «un autre dire que le dire ordinaire». Lo cierto es que no quiero dirigirme a las abstractas moléculas de aire infinito que constituyen tal requisito; y, por el contrario, siento que puedo, con gran algarabía, desangrar en usted cadenciosos sintagmas, a veces progresivos, in/o/coherentes, pero en todo caso predicativos, asociativos o de subordinación. Y que esta vez llegarán a oídos sabios que puedan descifrarlos. No se olvide ni por un minuto que «Words create confusion», y de aquel otro proverbio más chévere todavía en cuanto a que «Les mots ne sont pas la parole».

Trataré, pues, de fabricar en geométricas proporciones la visión y mi sentir por un escriba que cree en que la única certeza es que los hombres nacen solamente para enterrar a sus muertos. Y es que siempre a veces no tengo las ideas claras, pero aunque el eximio no nació en la séptima revolución de la tierra, como buen revolucionario sí calza su nombre, y dicen los lenguados que corta como el azar. Digo que haré lo posible porque cuando la magia del sentido se materializa en mundanas distorsiones, ya no es muy expresiva que digamos. Porque déjeme decirle, además, que yo también fui un chayote cucurbitáceo años atrás. Y lo peor es que recientemente mi esencia fue llevada a alturas alarmantes por un pequeño animalito

de transilvánicas cualidades, el murciélago-vampiro. Y yo también, tras silenciosa contemplación, con mi nariz achatada contra el cristal del aire, llegué a absorberlo tanto que de pronto pensé que yo era él y él era uno conmigo. Porque, como usted bien sabe, éste es un universo cerrado, y él (el escriba de marras) nos lo pinta en imágenes misteriosas, sobre todo, muy dramáticas, con un tiempo que deja de ser tiempo físico para transformarse —como hacemos nosotros cuando se trata de nuestras necesidades escatológicas— en un mirar a un más allá y en un mirar a un más acá, para finalmente meterse en transgresivas sucesiones que apenas si lo son... Porque ya no hay fijeza causal, sino una combinatoria insistente, indispensable e imperativa que nos deja montar, armar, fabricar, destruir y luego reconstruir en la proa de un barquito esas unidades básicas del sentido, cinco en desuso y cinco atrofiadas. Y como no todo es infalible por muy erecto que resulte, es así que con este escriba-dor de inefables condiciones, yo respiro, oigo, veo, toco, oigo, huelo y me relamo; pues, a pesar de que las secciones son más numerosas que los tímpanos, El me brinda en forma poética e irónica un visión total del mundo y del «paramecium» que lo habita, tan moderno, tan desnudo y tan real, con todos sus conflictos y sus premios, completamente lleno de fibrilantes ambigüedades tosferínicas.

Pero no quiero hablarle de los modelos digeridos y quizá hasta excretados sin saberlo. Por el contrario, quiero llevarlo al triedro de ocho lados que me brinda una oportunidad más espontánea de comunicación cuando le diga que por un tiempo estuve cavilando acerca de si yo era verdaderamente un criptolalio, un estilema o un fonopatema. Más tarde creí llamarme Recentior, aunque la verdad nunca la supe. Pero El logra un contacto no con personas o lectores definidos, sino con él mismo, con esa realidad-modelo ajena y exterior que todos buscamos a través de ese empalme en soldadura. Cuando logramos esa hipóstasis de triunfo la cosa deja de ser ajena y exterior y se anula otra vez el tiempo y el espacio con una apertura máxima del obturador a 1.4 para que la imagen de la nube y los gorriones quede nítida.

Uno está aquí y allí con El, en esa continuidad de los parques donde quedamos encerrados de forma inconsciente y bien planeada, en la reticencia de un ciclo vital. De súbito, un hombre sentado en un sillón de terciopelo oliva, retomando la lectura infraglotal de un libro, iniciada días atrás e interrumpida solamente por negocios en metástasis... Un pasado reciente, las circunstancias físicas actuales y el estado hipercataléctico de ese hombre que se desgaja con cada

línea, golpea como un diolo que zoraba en el último round. Mientras que, en otro non, la elasticidad del día se esfuma en volutas de humo, caricias de terciopelo glauco y un atardecer de robles desdibujado en irisantes ventanales. Así, tan omnisapiente —«exemplar ceterorum»— nos absorbe como a su protagonista en la lectura... suspenso, misterio. Y con sinatroísmo espabilante nos lleva a una cabaña montañera donde un hombre y una mujer dan los últimos retoques al crimen ¡tan bien lucubrado! El gineceo roto, la separación de ambos, una mirada, una cabellera suelta al viento, y con pasos silenciosos, en sendas de una noche joven, aparece una casa, perros que no ladran, tres escalones, una sala y luego otra, una escalera, una habitación vacía. La puerta del salón se abre furtiva, los ventanales tenuamente inconjugados, un respaldo de terciopelo esmeralda, la cabeza de un hombre sobresale, está leyendo con linealidad locativa... ¡ya está! Los párpados casi se cierran cuando la casa queda tomada. Por eso lo llamo ciclo vital. O a lo mejor sería más académico considerarlo como una «Weistanchaung» patas arriba. Porque quiero que sepa que yo me caigo y me levanto, porque todo se cae patas arriba o patas abajo; y aunque teóricamente a nadie se le ocurra recaer, todo recae también sin coincidencia. Un enfermo recae; un lápiz recae enseguida (y la pluma, ¡ni se diga!); las mujeres, ¡cómo recaen! Las palabras recayentes-deplorables, por ejemplo, el Conrado tan honrado, y la Gabita tan bobita, y Margarita la Tornera, tan ternera, y ¿qué me dice de Manolo con su libro de gladiolos «engagé»? O también, la recaída clavada de los buñuelos fríos, yo recaigo, también recae lo que yo escribo. Pero, ¡OJO!, puesto que todo recayente tiene en sí un rehabilitante, aunque para nosotros, que sólo pensamos en nuestra vida, el apotegma sea confuso y casi semicorcheo. El caracol segrega y la nube aspira. Seguramente también ellos recaen, pero una compensación ajena los rehabilita permitiéndoles trepar antes de la recaída. Mas, ¿cómo rehabilitarnos si sospechamos la decadencia de nuestro estado? ¿Cómo restablecernos, entonces, si a lo mejor no hemos recaído todavía y la rehabilitación nos encuentra ya rehabilitados? Muy fácil, somos lo que somos porque nos alteramos, y nadie se rehabilita sin alterarse porque todo recayente es un desalterante. Hagamos un experimento... como simple cosa de observatooooooriiiiiiooo. ¡Claro está!: «Usted se recae mientras me lee y yo lo contemplo desde lejos; y así, la próxima vez que nos veamos, usted se rehabilita y yo me recaigo en un intervalo que va desde una recaída suya hasta una rehabilitación mía...»

Qué gran generosidad muestra al ser un fonopatema y recoger a un estilema que se encuentra caído al pie de un cocotero, llevarlo

a casa, alimentarlo, entretenerlo con música de «jazz», hasta cerciorarse de que tiene fuerzas y se atreve a subir de nuevo, por sí mismo, a la palmera. En cambio, no pasa así con los criptolalios que por principio son agrestes. Ellos pasan por el lado de una constante del estilo ¡siempre tan conmovedora! y ni siquiera la miran ocupados como están en seguir con la vista a una barba del diablo... Y ahora, con permiso, me voy por un momento al correo de la calle Glenridge, donde tengo una familia amiga que, gracias a un pariente lejano que lo nombraron ministro microlingüista, regala globos de colores a los que compren estampillas. Quizá me haga un paquete y me envíe antes de que usted me recaiga anticipadamente con una metafonesis regurgitatoria.

Todo es tan distante y diferente, parece irreconciliable y, a la vez, todo se da simultáneamente en este momento que no existe para mí todavía; y es, sin embargo, el momento en que usted lee esto escrito por mí en el pasado, que ahora es futuro para mí... «It is not worthwhile remembering the past which cannot become a present.»

Y ahora, por favor, déjeme amarrarme el pameo para no caer en hidrobubias de talos exacerbantes. Fíjese que procuro relamar las cinco pelusas enramadas en grimado quejumbroso porque ya voy sintiendo las arnillas que se apoltronan en torno al esmodrote neolacaniano. Sí, hombre, usted sabe, ese que cuando la noche se pone bocabajo cae extrayuxtado en el subuso protombínico de gasas y caricias casi crueles, limítrofe con las gufias de un meopa... afrodisíaco.

... Porque ahora quiero ser Munda, Hortensio y Recentior... quiero mirarme al espejo mientras duermo tocándome los pies, porque no sé leer. No es que esté triste, sino que Horte se aburre mucho a causa de que hablo contigo y él, El, quiere irse a París: «Mon amour, J'ai un coeur sanglant. Je n'en puis mais; mais encore, mon amour, t'en fais pas!» «Honte!»

Todo es tan raro, tan ilógicamente real y vívido. ¡Cómo quisiera encontrar las palabras exactas para expresar la forma en que he logrado concretizar el apéndice del alba dentro de mis intuiciones!... dentro de mí... Un gran tonto movido por esa soledad de mil cangrejos impotentes que habita en todo ser humano luchador, que busca y busca, sentimental, materialista, cagón y arrabalero, que quiere ir y ver, vivir y morir, llorar, llorar, llorar... Y nos equivocamos y hace frío, enciendo un cigarrillo al mismo tiempo que miro la planta cucurbitácea sentada en el visillo sonriente de mi alcoba, pienso en su reacción al pasar este pedazo mío, y me duele la cabeza porque ya son las dos y estoy muy solo; y de súbito hace tiempo que mañana

tengo miedo de dormir con esta luz amarillenta de 100 watts al compás del erotismo que produce esa música sublime de los cuerpos que se rompen descubriéndose, explorándose, ¡oh escritura que se engendra a sí misma, cómo dueles cuando las palabras hacen el amor!... Ciao che. Por ahí te veo, ¡boludo! [«Art is a joyfull thing. Isn't it?»].

FRANCISCO E. FEITO

19 Forest Street
Montclair
NEW JERSEY 07042
USA

CARTA A JULIO CORTAZAR

TAL VEZ AMIGO EN OTRO TIEMPO VIMOS
AL SOL ENCOGER LOS DEDOS AMARILLOS
REBOTARNOS EL PECHO UNA CIERTA DOBLEZ OSCURA
SURGIDA FANTASMA DEL ESPEJO
TAL VEZ A TI TAMBIEN COMO AHORA
EN LA HORA DE LA LUZ DE MIMBRE
LA NOCHE TE ANDUVO SUS PASOS
CALCULANDOTE LAS VENAS CON LOS LABIOS
MIDIENDOLE AL RECUERDO LOS LATIDOS
HASTA SER ASI TAMBIEN DE NUEVO
ESCLAVO TAN SOLO DE LOS IMPULSOS

TAL VEZ ALGUNA VEZ PUDE LEERTE
CON CIERTO GRADO DE LOCURA EN LA GARGANTA
LA CUCHILLADA DE LA TARDE QUE NO SANGRA
O UN POEMA DE TINTAS INVISIBLES
TAL VEZ EL OMEGA AL PIE DE UN ARBOL
EL CUARZO HELADO DEL ESPERMA CRISTALINO
O LA VEJEZ OVALADA DEL AGUA, OTRA HISTORIA
AHORA QUE HACE FRIO SUFICIENTE
Y ACABO DE BEBER EL HUMO ARDIENTE DE LA HERIDA

TAL VEZ TE CONOCI SIN DUDA ENTRE LAS PÁGINAS
SIENDO, AMANDO YA NO IMPORTA CÓMO
NI CON DONDE NI SI ES CIERTO
COMPLETAMENTE MUDO Y SÓLO SOLO
TRAS LA VENTANA DE NO SÉ QUÉ SIGLO
ALLÍ DONDE TAL VEZ ALGUNA TARDE
FUMAMOS JUNTOS LAS COLILLAS AZULES DE LA MAGA
SENTADOS A LA SOMBRA DEL RECUERDO
MINUTOS DESPUES DE HABERLA PERDIDO

TAL VEZ ALGUNA VEZ NOS CONOCEMOS TODOS
CUANDO AL AMANECER VOLVEMOS A ARRANCAR
LAS ESPINAS QUE DEJARON LAS CIGARRAS EN LA NOCHE,
A COLGARNOS DE NUEVO EN EL ALAMBRE BLANCO DE LA NUBE
Y LEER ALLI TODAS LAS CARTAS RECIBIDAS
CON CIERTO GRADO DE ALCOHOL EN LA GARGANTA

Rafael de Cózar

Imaginero Castillo Lastrucci, 7
SEVILLA

IN THE MIST

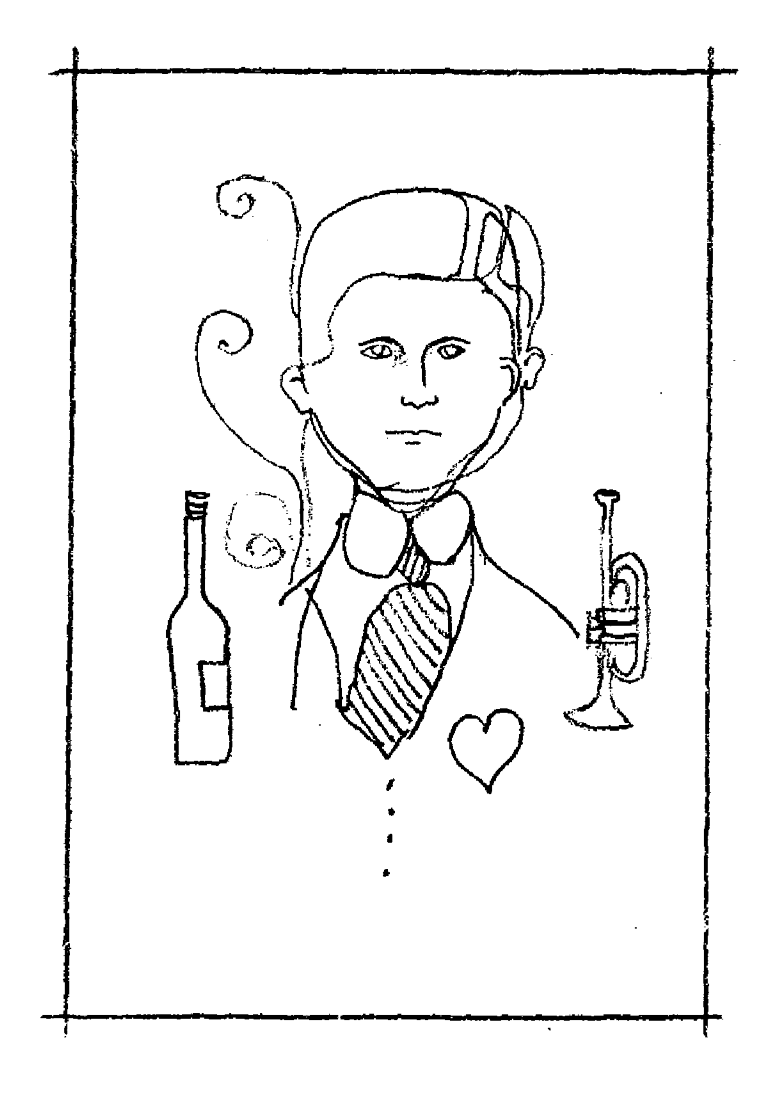
Al maestro con cariño. Una tarde calurosa en Madrid nos dedicó *Octaedro* a la Biblioteca «José Ingenieros», de Zárate.

Hay suicidios premeditados desde los cuatro o cinco años. Eternos suicidios de humo y alcohol. También los hay mezclados con música y es allí donde aparece la leyenda, donde humo y alcohol comienzan a insuflar aire caliente al globo legendario y éste sube y sube...

¿Cómo se puede morir a los veintiocho años dejando un reguero de pólvora apagada y lenta, un sendero tan deliciosamente triste?

¿Qué academia suelta músicos que a los tres años tocan la Segunda rapsodia húngara, *de Liszt, de oído y jamás aprenden a leer correctamente una notación musical?*

¿A qué Bix se le ocurre elegir la corneta como su compañera de viaje (la corneta, con esa boquilla tan pequeña que destroza el labio



más yoruba) y apoyar los tres dedos sobre las tres válvulas de manera artificial, antiortodoxa?

Al más Beiderbecke. Al más León Bixmarck Beiderbecke. Sólo a ese personaje insólito se le ocurre nacer un 10 de marzo de 1903 y desaparecer un 6 de agosto de 1931.

Humo, alcohol y jazz envolvían a este blanco extraviado «en la niebla», sólo disipada a veces por una muchacha desconocida y súbitamente bella, dos o tres amigos y esa corneta envuelta en papel de periódico, de la cual brotaban las más puras y apasionantes notas que el jazz ha proporcionado.

Vio nacer su muerte en Davenport, estado de Iowa, y, descendiente de una familia alemana inmigrada en Estados Unidos, escuchaba desde la niñez cómo penetraba por su oído derecho el romanticismo europeo y por el izquierdo la música que llegaba desde el Mississippi, con los lentos barcos de espectáculos que remontaban el agua fangosa. El entretejido de nostalgia y melancolía que surgió de ambas corrientes sería el estilo del niño prodigio, la intuición y la lógica implacable, el lirismo y la urgencia que no se alejaron jamás.

Rodeado la mayor parte de las veces de músicos mediocres, en vez de dejarse arrastrar por ellos influía y rescataba valores. Hacía de la pesadez cosas brillantes y convincentes. Por algo decía Berend que era el primer gran cool-solist de la historia del jazz. De él a Miles Davies o Chet Baker hay una línea recta.

Comienza a tocar en público a los dieciocho años con la orquesta de Dick Voynow, y a los veinte surge el primer conjunto, la primera gran banda del estilo Chicago: The Wolverines. Y el representante más destacado de ese estilo se llamó Bix Beiderbecke; él encierra en sí el concepto del estilo Chicago.

La guerra había influido en la cuna del jazz: Nueva Orleáns. Al transformarse en puerto de guerra —cuentan—, el comandante de marina clausura oficialmente —¡qué raro!— el barrio más alegre y divertido: Storyville, diciendo que constituía «un peligro para la moral de sus tropas». Por lo tanto, las damas sin trabajo y los cientos de músicos que la habitaban abandonaron la ciudad, la histórica «Storyville», rumbo a Chicago.

Comenzó lo que sería la gran migración no sólo desde el Sur, y si el primer estilo de jazz se llama Nueva Orleáns, su verdadera y más brillante época se desarrolla en Chicago en los años veinte, y estimulado por este aluvión de primera magnitud, por contacto directo se desarrolla el estilo Chicago. Jóvenes blancos y aficionados trataron de imitarlo, y al creer que lo copiaban hacen surgir el nuevo estilo. En éste no se encuentran las improvisaciones múltiples de Nueva

Orleáns, sino que aparecen más las melodías y lo particular, el solista, el instrumento...

The Wolverines *comienzan a grabar en un galpón que la compañía Gennet, en Indiana, arrendaba junto a las vías del ferrocarril —grabaciones que debían suspenderse cada vez que pasaba un tren—, y dichas grabaciones muestran ya un músico maduro de veinte años que empleaba extraños recursos, pese a los cuales todo el mundo quedaba hechizado:* Big Boy, Sensation.

Un año más tarde aparece Frankie Trumbauer, su gurú. Un músico culto y un saxofonista contralto con una barra de hielo en la cabeza, capaz de interpretar y seguir a Bix en el saxo como ninguno de los trompetistas. Con él realiza sus mejores interpretaciones, y es que Frankie era la continuación de Bix, actuaban mano a mano, como en el caso de Borneo.

Allí hay una entrada dirigida por Bix, Scrappy Lambert cantando en broma como los grandes crooners *de la época y luego se entregan los amigos a su pasatiempo favorito: dos compases para uno, dos compases para el otro; Bix lo engaña con un silencio y lo mismo hace Frank. Variantes de la treta empleada en* Baby, won't you please come home?, *frases ascendentes y sólo improvisado sobre la misma frase. Los amigos se conocían demasiado.*

Cuenta Trumbauer:

> En 1926 dirigía yo la orquesta del *Arcadia Ballroom* en Saint Louis. Bix y Pee Wee Russell —un buen clarinista— estaban conmigo. En ese lugar se detenían todos los músicos que pasaban y los que no lo eran también. Está de más decir que la orquesta tocaba cosas que sobrepasaban al público medio de la época. Entonces, Charles Horvarth me propuso dirigir la formación de Goldkette en Detroit. Cuando le dije que llevaría a Bix conmigo no estuvo muy satisfecho, y me dijo que Bix ya había estado en Detroit y no se había visto gran cosa. Le contesté que cuestión de aceptar o rechazar. Entonces reconsideró el punto y dijo finalmente que estaba conforme, si yo me responsabilizaba por lo que pudiera hacer Bix, ya que creía que el asunto no andaría bien con él.
>
> Al comienzo, Bix no sabía leer música. Le enseñamos todo lo que pudimos durante el tiempo disponible. Lo hicimos trabajar sobre partituras de violín; luego le enseñamos a transcribir las partituras de violín para la trompeta y se desenvolvió bastante bien. Por lo menos lo hacía lo mejor posible. Nos entendíamos muy bien y éramos capaces de prever lo que cada uno podía hacer con su instrumento. Pasábamos horas en el piano componiendo y casi nunca oíamos música popular. Generalmente escuchábamos las sinfonías que nos gustaban. Lo que la mayoría ignora de Bix es que terminó leyendo bien.

¡Qué contentas estarían las madres de Davenport! ¡El niño sabía hacer algo bueno! ¡Sabía leer!

Lo demás, por lo tanto, podía olvidarse. Mejor olvidar que en las giras con las orquestas de Jean Goldkette y Paul Whiteman no había quien quisiera dormir con Bix. El olor que despedían sus medias detenía el vuelo de las moscas. Puede decirse con toda honestidad que fue el abanderado de la mugre bohemia. Un genio que desaparecía por semanas sin que nadie supiese dónde andaba, que en tabernas inmundas charlaba con las prostitutas acerca de las óperas de Wagner. Whiteman le pagaba el sueldo como si trabajara —sabía demasiado bien a quién contaba entre sus filas— y dejaba la silla de Bix vacía, para que se notara que el genio andaba suelto, escuchando alguna cosa rara de Debussy o Stravinsky, deambulando por Chicago en busca de alguna ambulancia cuya sirena le diera el tono justo para completar Jazz me blues *o el final de* Dardanella.

Es que ése era el aire fresco imprescindible para volver a esas orquestas de veinte o veinticinco músicos que no eran exactamente sociedades de beneficencia.

Goldkette mantenía varias orquestas bajo su nombre, con arregladores especiales para cada solista —el de Bix se llamaba Bill Chalis— y grababan cualquier cosa, desde los primeros jingles, *como* In my merry Oldsmobile, *con Bix en la corneta y del que se conservan dos matrices, hasta* Clementine, *donde el fantasma se lucía encantadoramente. Luego estaba el mamut de Paul Whiteman, donde Bix cobraba dólares en demasía. Entró en la organización del* Rey del jazz *—así se autodenominaba el filibustero— aterrorizado, creyendo —quizá tenía razón— que con los arreglos de Whiteman, modelo de la música comercial de la época, podría encontrar algo de lo que buscaba, sus eternas aspiraciones, el brillo de los arreglos refinados y elegantes, la punta del hilo que conducía a Ravel y los impresionistas. Y es allí donde aparece el navegante capaz de capear los temporales más cantábricos, pues los escalofriantes delirios que suelta el* Rey del jazz *—siempre asoma el ejemplo de* Sweet Sue *y terminará gustándonos— sólo se podían aguantar tomando una mano de rizos, tres dosis de alcohol y el lirismo humorístico que hizo comprar discos y discos a coleccionistas para escuchar dos corcheas en la corneta abollada de un quintacolumnista puro y salado.*

> ... una corneta se desgajó del resto y dejó caer las dos primeras notas del tema, apoyándose en ellas como en un trampolín. Bix dio el salto en pleno corazón, el claro dibujo se inscribió en el silencio con un lujo de zarpazo. Dos muertos se batían fraternalmente, ovillándose y desentendiéndose, Bix y Eddie Lang (que se llamaba Salvatore Massaro) jugaban con la pelota *I'm coming,*

Virginia, y dónde estaría enterado Bix, pensó Oliveira, y dónde Eddie Lang, a cuántas millas una de otra sus dos nadas que en una noche futura de París se batían guitarra contra corneta, gin contra mala suerte, el jazz.

... el pobre Bix se tenía que arreglar con un coro y gracias, apenas entraban en calor zas, se acabó. Lo que habrán rabiado cuando grababan discos.

... tan ajenas a ellos y anacrónicas como la corneta de Bix entrando y saliendo desde un tiempo diferente (*).

Todo esto en 1927, cuando aparecen bien notorios los principios de una neumonía que lo despacharía rápidamente al infierno. Su sitio ideal, pues en el cielo azul celeste ya estaba una novelista (o algo así) llamada Dorothy Baker, que escribió un engendro titulado Young man with a horn *y al que Hollywood le estampó su sello inconfundible con Kirk Douglas en el papel de Bix, y Harry James (¡¡¡socorro!!!) en la espeluznante banda de sonido. Los seres queridos disfrutando del espacio sideral (más o menos por allí debe de estar el cielo).*

Aquí, en la terracota inmunda, Bix escribía algunas cosas para piano, que grabaría él mismo: In the mist, In the dark...; *hizo algunas cosas con Hoagy Carmichael, famoso por su canción* Polvo de estrellas...; *se compraba ropa, y cuando no, la pedía prestada; escapaba de los ensayos, comía maníes y bocadillos todo el año, jugaba al* baseball *cuando actuaba en un hotel de la calle 44 con su amiguete George Herman Ruth,* The Babe, *y la neumonía andaba a sus anchas, no descansaba.*

Humo y alcohol hasta la muerte, esperándola con las manos en los bolsillos, sonriendo, pensando en los agudos de Royal garden blues, *en la maravillosa noche que había cobrado el sueldo entero y escuchando a Bessie Smith cantar un blues le arrojé todo el dinero para continuar oyendo la más dulce voz, la voz más dulce.*

Esta noche me afeitaré el bigote, antes de que lleguen los estudiantes de Princeton a insistirme de que vaya al baile con mi corneta... 3 de agosto. Los jóvenes amantes del jazz que no comprenden para nada «mis problemas de salud», como dicen los que me cuidan y que yo tampoco entiendo demasiado, y los ahuyento con otro whisky desastroso, y vuelven gritando como locos ¡¡No, Bix, no dance!! ¡¡No, Bix, no dance!!

Y estamos paseándonos en Princeton, en esta tarde demasiado fresca para una voiturette descubierta. Con la palidez que tengo debo parecer un santo, San Bix de los infiernos tiernos... No insistan con esta procesión, paganos!!!!!

Me resfrío, nada más que un resfrío y a los seis de agosto me despido de todos ustedes.

(*) Cortázar, Julio: *Rayuela.* Barcelona, Edhasa/Sudamericana, 1977, pp. 55 a 57.

Lo enterraron en Davenport, y uno de sus imitadores, Andy Secret, que lo había sustituido en la orquesta de Whiteman, tocó a capella Davenport blues, *una de las primeras composiciones de Bix. Estaban sus amigos y su hermano, que más tarde pasó a ser director del cementerio, y muestra a los peregrinos la tumba victoriosa.*

Y entre oscuridad y niebla andan saltando aún veintiocho años de jazz: Singin' the blues, Sorry, At the jazz band ball, Margie...

Veintiocho años que escuchamos aún al pequeño maestro y a sus discípulos Bunny Berigan, Bobby Hackett y Jimmy McPartland, tres trompetistas originales y vitales.

Escuchar a esos Wolverines *con Bix en la corneta; Jimmy Hartwell, clarinete y saxo alto; George Johnson, saxo tenor; Dick Voynow, piano; Bob Gillette, banjo; Min Leibrook, tuba, y Vic Moore, batería... Otra agrupación:* Bix and the Rhythm Jugglers, *Tommy Dorsey, trombón; Don Murray, clarinete; Paul Mertz, piano; Tom Gargano, batería... Otra:* Sioux City Six, *Miff Mole, trombón; Frankie Trumbauer, saxo; Rube Bloom, piano; Min Leibrook, tuba, y Vic Moore, batería.*

Y las grandes bandas con corneta, trompeta, trombón, clarinete, saxo melódico en do, saxo alto, barítono, bajo, violín, piano, celesta, guitarra, banjo, batería, vocalista, coro, director...

> *... y yo que ya estoy harto bebo el último whisky esperando la primera palada de tierra...*
>
> *... las sirenas de las ambulancias están desafinadas un cuarto de tono. Y eso que no sé leer!!*

HUGO GAITTO

Núñez Morgado, 5, 7.º C
MADRID-16

HISTORIAS DE CRONOMAS Y DE FAPIOS

I

GENEALOGIA DE CRONOMAS Y FAPIOS

Sucedió que, por mucho que los cronopios no quisieran tener hijos, y se ocuparan los famas de tal menester en su lugar, descubrieron un dia que las mujeres de los famas eran más agradables y cariñosas que las suyas propias.

Y desde entonces han venido mezclándose durante las últimas eras geológicas, y sus hijos cada vez les salen más a rayitas, o mitad y mitad, es decir, verdes y húmedos por un lado, ordenados y silenciosos por otro, generoso-descuidados, bailarines cuyo reloj atrasa, niños precavidos.

II

VERGÜENZA PUBLICA

Hasta en las mejores familias cronopias están los hijos rompiendo la tradición al no insultar horrorosamente a su padre, cuando, apostado en la vereda del colegio, les dirige su maravilloso sermón, con todo el sol entre los brazos.

—¡Buenas salenas, cronopio cronopio, arrebol de lunas, plumero marino, nácar de carne, hijo, hijo!

Y aunque se retuerzan de risa los demás niños, el pequeño sonríe angelical y contesta, es un ejemplo:

—¡Treguas salenas, cronoma, cronoma, querido papá!

Y corren lágrimas de rabia por las mejillas verdes y húmedas del cronopio, que en vano intenta disimular pasándose la mano por la frente.

III

LA FOTO DE FAMILIA

Un fama apaga el televisor justo en el momento en que el sol se pone, harto de pasar vergüenza. Cierra la puerta del salón, se acomoda en la butaca mirando fijamente la foto familiar que adorna, o mejor, incordia sobre la tapa del piano, y recuerda, contemplándola, a un frailuco europeo que en el jardín del monasterio sembraba guisantes de diversos colores, blancos, rojos, y le salían plantitas con flores rojas, rosas, a lunares y blancas. Mendel creo que se llamaba.

Así sus hijos, de aspecto fama, cronoma, fapio y cronopio, sonríen encantadores al lado de papá y mamá.

IV

EL MAS GUAPO

Una mañana de domingo inusitadamente alegre, tres cronomas salieron a pasear por el parque. Se apiñaban las esperanzas en los cocoteros, solitarias y frágiles, olía a primavera. Uno de los cronomas alquiló una silla plegable.

Intentaron sentarse los tres, pero la silla se cerraba automáticamente y les pillaba la carne.

Al principio les pareció divertido, después comenzaron a dolerles las moraduras y decidieron sortear el derecho a sentarse. La suerte favoreció al más alto, al más delgado, al más guapo, al que tiraba migas de pan a los cisnes del lago como un rey tira monedas desde su trono. Aquello colmó el vaso de la envidia y decidió su destino.

Los dos amigos, el gordo y feo y el bajo y antipático, alzaron la silla en hombros y la arrojaron al lago, que se cerró con pestañeo de ojo verde.

Porque el más alto, el más delgado, el más guapo, no sabía nadar.

Nuevo sorteo. El gordo descansa al sol. Profundo sueño. No advierte la viscosidad de la miel ni las hormigas rojas que trepan por su rostro. Pronto relucirán al sol sus pequeños huesos blancos.

El más bajo, el que alquiló la silla, la despliega con lentitud de rito, se sube en ella, hincha de aire sus pulmones y, emitiendo una melodiosa voz, comienza su discurso:

—Carísimos hermanos, ovejitas de mi rebaño, tiernos pecadores, amar a vuestro prójimo como yo os amo...

V

MAYORIA DE EDAD

Cuando un fapio crece varios centímetros seguidos sin pararse, organizan familia y amigos una fiesta a la antigua usanza para celebrarlo.

Se baila tregua, cantan los viejos cronopios, se descuelgan las esperanzas, ladronas de hilos azules, se preparan sandwiches de jamón y no se olvidan los de queso, bebidas y tartas decoradas con frases históricas alusivas al caso. Y, además, se baila Catala.

La fiesta comienza haciendo pasar al agasajado por una puerta cuyo marco tiene exactamente la misma altura que medía antes de crecer. El fapio se inclina para franquearla, siempre un poco dudoso, sonríe tímido, le ciegan flashes, cascadas de confeti, algarabía de los alegres compañeros.

Y a más de una joven se le hace agua la boca al verlo tan en su punto, tan apetitoso, tan crecido, tan disponible en suma.

LETICIA ARBETETA MIRA

Avda. Manzanares, 40
MADRID-11

JULIO CORTAZAR JUEGA

El juego y el llanto recorre toda epifania y toda tumba. La multitud que cerca o arropa dicta con su voz algunas reglas. Y el resto lo ponen las estrellas; los agujeros blancos del destierro. El juego es la dramática lucha de la sabiduría contra el instante. El alejado; El último espejo *(son títulos de dos sonetos de Julio Cortázar). Regresando a mis primeras palabras en estas páginas, comprendo un poco más a Breton, aunque no le disculpe. Es como si el poeta francés se hubiese limitado a dar nombres a nuestra imprevisión. ¿Cómo no lo habíamos pensado antes? Cortázar juega: eso es la poesía. Y si del canto de la moneda se nos caen el ángel y el diablo empezamos a comprender el juego aunque nuestros circunstanciales oponentes no hayan querido explicarlo. Transcribo el soneto* El alejado:

Su flecha el leve ayer ya no dispara
si una vez más la corza del verano
se alza ceñida de agua y avellano
y con la frente sombra y luz separa.

El cielo, gruta vegetal, ampara
la breve flor y el pájaro liviano;
bajo el simple pretexto de la mano
la barca de la nube corre clara.

Y no duele estar triste en el instante
que es ya pasaje, el hilo que alimenta
por el aire su plata a la deriva,

aunque en la ardida imagen del amante
yazga el amor, oh nada donde alienta
la clara muerte de la siempreviva.

Aquel día Cortázar apostó por el XVII a miles de noches de distancia.

y con la frente sombra y luz separa

No es sólo una fascinación barroca, sino que llega hasta los forzados de la caverna platónica.

Nuestros jóvenes a disgusto con los sonetos del «garcilasismo» los vuelven a escribir. ¿Les habrá influido Cortázar? No lo creo (y, además, Borges se enfadaría y señalaría con legítimo orgullo a su Ewigkeit). *Mas bien habrá sido al revés, pues para mí los más jóvenes son los que han nacido primero, los que tienen menos memoria. Veamos* El último espejo:

Al borde donde el tiempo es el Leteo
murmurando las cifras del olvido,
mi corazón revé lo que ha querido
y se echa atrás, y acalla su aleteo.

¡Oh sorda espada, oh minucioso empleo
de la amapola en cada día ido!
¿Cómo entrañar en el cristal pulido
el pájaro instantáneo del deseo?

Quizá cantando, pero el canto cede
la boca por los números del humo
y exangüe larva a su fantasma accede—

Ah, yo elijo tu olvido, en el que mora
mi amor a salvo, y su cristal asumo
al borde donde el tiempo me devora.

Bien. Pues... si no ha influido, ya influirá; con esa lección de homenaje a las fuentes que le hace universal y joven como

la boca por los números del humo

A ver si nuestros jóvenes (es decir, los viejos) entienden que aún tienen que inventar la rosa, el humo, el viento. Nada.

VICTOR POZANCO

Córcega, 269
BARCELONA-8

CORTJAZZAR

Que la música salve por lo menos el resto de la noche, y cumpla a fondo una de sus peores misiones, la de ponernos un buen biombo delante del espejo, borrarnos del mapa durante un par de horas.

J. C.

Había venido Pablo y uno de los niños sacó la guitarra. Por todo el cuarto aparecieron los fantasmas, a mí me daba miedo reconocerlo, pero estaban, gritaban el principio de El compañero, *susurraban «Le llamaban Pablo porque tocaba la guitarra»,* y *en la pared yo intenté rotular «Tenemos que oír la música de las guitarras de Braque», esa frase que Laing atribuye a Lorca. Había venido Pablo y le devolví los discos de Keith Jarrett, y le presté los de música africana, mostrándole las fotografías de los tambores de agua, mira —le dije—, tan simple, tan perfecto. Luego me senté delante de la máquina.*

«No se reconocía a los esclavos ninguna dignidad humana y se preterió su pasado cultural o se dedicaron a la tarea humanística de convertirlos en hombres mejores, *con lo que se les comenzó a enseñar a avergonzarse de su herencia africana. Con la prohibición del tambor se alcanzó el mismo meollo de la religión africana: sin tambores era imposible invocar a los orichas, los antepasados callaron y para los misioneros su labor resultó más fácil. Baptistas y metodistas, cuya fe e inquietud religiosa salieron al encuentro de la religiosidad africana de un modo práctico y progresivo, pudieron encontrar rápidamente seguidores en masa». Negro Spiritual. Work-song. Blues.* Jazz. *Todo por culpa del tambor. Por culpa del tambor, del látigo y del odio. Cortázar lo sabía. «Por el* jazz *salgo siempre a lo abierto». Cortázar escribe* en jazz *y casi siempre aprovecha para escribir sobre* jazz. *En* Rayuela *hay* takes *suficientes como para recordar las mil versiones de Charlie Parker en temas como* Leap Frog. *¿Qué es* El perseguidor? *Y en otros* Territorios, *Julio Cortázar, apoyado por toda su* rhytm section, *no hace más que una* jam session *perfecta, desdoblándose en miles de Julios.*

Dizzy. The Bird. Duke. Satchmo. «Melodious Thonk». Trane. Davis. Y el nombre de Cortázar estrechándoles, introduciéndonos su música, convirtiendo la urdimbre de sus libros en una inmensa discoteca de donde no podremos escapar. «Cuando se descubren de nuevo nuestros mundos personales y se les permite organizarse, lo primero que des-

cubrimos es un matadero». Pero pese a todo, ni el águila fue desplomada ni se desdiosó el quetzal, pese a esos antiguos pasajeros recubiertos de bronce. Ahora, cómo haremos para pisar estas tierras disfrazados de hombres, batiendo signos, preguntándonos por los seres barbados que justificaron las naumaquias antes de comenzar a conocer la trirreme. Para aquellos hombres de secano se diría que el agua era una peste azul y, sin embargo, la atravesaron, cruzaron bajo el sol hacia el fuego de la costa, midieron las cinco direcciones y el llanto de Tenoch olvidando el tiempo que huye con la piedrecita de la tesela. (Johnny: tú no eres un fayuto. Juanito: tú no podrás ser ni un mal cafisho. Reirías de la opinión del musiquito del día, como cuando uno del Art Ensemble dijo que ellos no hacían jazz, porque «Jazz quiere decir drogas, pequeñas audiencias, cárceles, follar, mierda..., no tenemos nada que ver con el jazz; hacemos Gran Música Negra». Muy claro, el tipo. Si al menos hubiera apuntado bien, el tiro hubiera destruido todos los cimientos. Mingus: «Tengo derecho a llamar a mi música como me plazca. Cualquier blanco tiene derecho a hacerlo con la suya, ¿por qué yo no? Le repito una vez más que yo no interpreto jazz. Llámelo mierda, si le place.» Max Roach: «Opino que el uso de la droga es abominable.»)

Los sueños, las llanuras, ese infértil deseo de recobrar el sur para el sur, el ser para el ser olvidando la lágrima, poseyendo la figura del cántico, el perfil de la música que rebrilla junto al canchal, entre la estricta oveja. Y los hombres empujándose hacia el futuro. «En los últimos cincuenta años, nosotros, los seres humanos, hemos matado con nuestras propias manos a más de cien millones de semejantes. Todos vivimos bajo la amenaza constante de nuestra total aniquilación. Parece que buscamos la muerte y la destrucción tanto como la vida y la felicidad. Estamos como impulsados a asesinar y a ser asesinados igual que a vivir y a dejar vivir». El oculto gemido bajo el grueso cigarro. Sumisa rebeldía, impotencia secular, claro origen que se acerca en la voz que ordena al macho en el punto del alba no aplazada, acento hosco, extremoso, que oscila y vibra bajo la luz del candil, junto al pequeño brote de óxido en el hocino o la afilada curva de la guadaña impávida. No, nunca olores salinos. El bisbiseo —callad, callad, que duerma— estalla junto a las imágenes de los huacos mochicas, junto a los niños incas que chupan su cordón umbilical mientras sonríen sus madres, pues beben de su alma (cortar el cordón umbilical, matar bien a la madre: crimen que el poeta moderno cometió por todos, escribió Octavio Paz), sí, los huacos mochicas, describiendo la historia sexual por mano de mujer. El Zend Avesta de los antiguos persas condenaba a dos mil golpes de látigo a aquel que

tuviera pérdida seminal. Los Marind-anim pensaban que era imprescindible capturar una cabeza antes de dar a los adolescentes el nombre definitivo de un adulto, los niños del Camerún miran la pizarra de la clase y, nombrándola, dicen «esa negra pared donde se habla con los muertos»; mientras, en el Dogón, Amma, el único Dios, crea la tierra como mujer, vierte en ella su semen, nommo, que es agua, fuego, sangre, al fin palabra. *Olvidados Tenoch, Chimalpopoca, Cauhtémoc, Quetzalcóatl, el hombre se desploma antes de ir y volver ante la agonizante Coatlicue de niebla, palpada mano a mano en medio de la vida, entre huesos y brasas y agónicos silencios de rotas quenas, fémures junto al mentón de la muerte, ese túnel de bocas y de sexos donde yace, donde nace la música.*

Copas de vidrio espeso, Julio. Entre musicómanos y musicólogos y melómanos y discófilos y discómanos, la opinión de Lenon: «¿El jazz? *¿Esa música de mierda para universitarios?» Y ellos, lanzándonos placebos musicales que siempre encontrarán destinatario, mientras en los estantes de las tiendas se curvan centenares de* long plays *cuyas carátulas sufridas nos muestran algún rostro que ciertamente parece un cuchillo. Pese al color. ¿Qué ocurrió con ese, al menos, cincuenta por ciento de sangre europea que corre por las arterias de los negros afroamericanos? Se perdió bajo un tinte solemne. La existencia de ciertos famas suele resultar antiquísima debido a que, siendo ordenados, sus dosis de prestigio suelen tender hacia razón. La de los cronopios, por lo contrario, tiende casi siempre a linyera o a piantado. Los famas, cuando escribas, suelen ganar premios literarios sustanciosos que hacen de ellos seres capaces de dormir sobre millones de lucas, facilitando su labor de pendolistas. Los cronopios, siempre escritores, al menos de graffitis, tienden al borrón de tinta, al poema muy experimental y algo ensayo. El fama odia la música y la escupe, denominándola ruido si ésta es producida por negros de cualquier parte del mundo. El cronopio huye del silencio y conoce bien el ruido que hace el fama cuando viste su uniforme. Así, el fama tiende a televisión y el cronopio a decibelio en estereofonía. Todos los cronopios —incluidos los definidos como tipos Anal y Fabeto— tienen en sus habitaciones dosis de música muy poco gelatina y cercana al gomadós. El fama, su vecino, grita sin ser oído. Y cuando el fama quiere ser humorístico, como quiera que está muy lejos del cronopio Macedonio, puede escribir lo siguiente:*

> «En 1517 el padre Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaron en los laboriosos infier-

nos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los *blues* de Handy, el éxito logrado en París por el pintor doctor oriental D. Pedro Figari, la buena prosa cimarrona del también oriental D. Vicente Rossi, el tamaño mitológico de Abraham Lincoln, los quinientos mil muertos de la Guerra de Secesión, los tres mil trescientos millones gastados en pensiones militares, la estatua del imaginario Falucho, la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del Diccionario de la Academia, el impetuoso film *Aleluya,* la fornida carga a la bayoneta llevada por Soler al frente de sus Pardos y Morenos en el Cerrito, la gracia de la señorita de Tal, el moreno que asesinó Martín Fierro, la deplorable rumba El Manisero, el napoleonismo arrestado y encalabozado de Toussaint Louverture, la cruz y la serpiente en Haití, la sangre de las cabras degolladas por el machete del papaloi, la habanera madre del tango, el candombe.»

Feliz gonorrea y una próspera sífilis. Amén.

«El error fundamental de esta posición es bien conocido en las ciencias sociales, y se llama 'la falacia del factor único'». Falacia que a nuestro fama diera un resultado artístico bastante ciclópeo y nada infame. Pero tanta erudita retahila no conduce más que a errores al lector con menos bibliografía consultada. Las Casas no expresó nunca discriminación racial: «el cual, después de que cayó en ello, no lo diera por cuanto había en el mundo, porque siempre los tuvo por injusta y tiránicamente hechos esclavos, porque la misma razón es de los indios.» Debería verse la Historia de Indias, para que cada palo aguante su velamen. ¿Y qué decir del tamaño de Lincoln? ¿Handy? Sí, el autor de *Saint-Louis Blues,* que como todos sabemos tiene muy poco que ver con Lightnin' Hopkins, Big Bill Broonzy o Furry Lewis. «'Una noche, en la estación de Tutwiler, donde me había quedado adormilado mientras esperaba un tren que traía un retraso de nueve horas, la vida me dio, de repente, una palmada en el hombro y me despertó con un sobresalto.' El narrador, William Cristopher Handy, acababa de descubrir la música de un guitarrista negro, enjuto y harapiento. La forma de tocar y de cantar de ese hombre, no sólo cambió, casi radicalmente, la vida de W. C. Handy, sino que también alteró, en grado considerable, la evolución del blues.»

Lamine Conte, Kouyate Sory Kandia, Fanta Damba: música de Africa, música negra. Más tarde —o más pronto— uno termina por escuchar esta música antigua. Quizá demasiado temprano se escuchan ciertas rumbas o cierta música como la de Handy. Incluso podemos descubrir que si en 1944 los norteamericanos blancos opinaban que Louis Armstrong era el mejor cantante de jazz *del mundo, en 1966 este honor fue para ¡Frank Sinatra!*

Algunos seres humanos, antes de dormir, recuerdan museos y monumentos, felicidad y poder, oro y salud. Los más, únicamente música solar y nosocomios. Hablar del jazz, *Julio, es hablar de estas gentes. Es pasear junto a las muchedumbres más paridoras del planeta, con sus hígados rotos, con sus rostros enjutos, dañados desde la placenta. Hablar del* jazz *es volver a estos seres sin memoria familiar, fotografiados a veces por la cámara cínica de algunos reporteros millonarios. Hablar del* jazz *no es ahora mismo recordar Nueva Orleáns, los* Quadron Balls *o* Storyville, *los carnavales, los entierros, las putas y los gangsters, las pequeñas iglesias o aquel «Alcalde del Vicio» llamado Tom Anderson. Hablar de* jazz *no es recordar el navajazo que Dizzy diera a Cab Calloway.*

Vuelvo a releer El perseguidor. *Veo a la baronesa Koenigswarter, «Nica», y a Charlie Parker muriendo aquel sábado doce en aquella mansión. Después, en secreto, le llevan al Hospital Bellevue. Cuarenta y ocho horas permanece sin identificar y «Nica» justifica «con fútiles eufemismos los motivos que tuvo para alejar de su casa el cadáver». Vuelvo a releer* El perseguidor *mientras escucho* A Night In Tunisia. *Saxo alto: Charlie Parker. Trompeta: Dizzy Gillespie. John Lewis, piano. Al McKibbon, bajo. Jose Harris, «drums». Me hubiera gustado estar aquella noche en el Carnegie Hall. Pero era en 1947. Yo apenas tenía dos años, Julio. Había olvidado que el tiempo existe, aunque no sepamos qué cosa es. Como la música, sí, como la música. Entonces lo mejor es guardar silencio. Y que sean ellos quienes nos pongan un biombo delante del espejo.*

JUAN QUINTANA

Avenida del Manzanares, 86-1.º-D
MADRID-19

DEL AMOR EN LUCRECIO

A Julio Cortázar en memoria de una lectura ortodoxa y lejana de su Rayuela.

Al poseerse, los amantes dudan.
No saben ordenar sus deseos.
Se estrechan con violencia,
se hacen sufrir, se muerden
con los dientes los labios,
con caricias y besos se martirizan.
Y ello porque no es puro su placer,
porque un oculto aguijón los impulsa
a herir al ser amado, a destruir
la causa de su dolorosa pasión.
Y es que el amor espera siempre
que el mismo objeto que encendió la llama
que lo devora, sea capaz de sofocarla.
Pero no es así. No. Cuanto más poseemos,
más arde nuestro pecho y más se consume.
Los alimentos sólidos, las bebidas
que nos permiten seguir vivos,
ocupan sitios fijos en nuestro cuerpo
una vez ingeridos, y así es fácil
apagar el deseo de beber y comer.
Pero de un bello rostro, de una piel suave,
nada se deposita en nuestro cuerpo, nada
llega a entrar en nosotros salvo imágenes,
impalpables y vanos simulacros,
miserable esperanza que muy pronto se desvanece.
Semejantes al hombre que, en un sueño,
quiere apagar su sed y no encuentra
agua para extinguirla, y persigue
simulacros de manantiales, y se fatiga
en vano, y permanece sediento, y sufre
viendo que el río que parece estar
a su alcance huye y huye más lejos,
así son los amantes juguete en el amor

de los simulacros de Venus.
No basta la visión del cuerpo deseado
para satisfacerlos, ni siquiera la posesión,
pues nunca logran desprender ni un ápice
de esas graciosas formas sobre las que discurren,
vagabundas y erráticas, sus caricias.
Al fin, cuando, los miembros pegados,
saborean la flor de su placer,
piensan que su pasión será colmada,
y estrechan codiciosamente el cuerpo
de su amante, mezclando aliento y saliva,
con los dientes contra su boca, con los ojos
inundando sus ojos, y se abrazan
una y mil veces hasta hacerse daño.
Pero todo es inútil, vano esfuerzo,
porque no pueden robar nada de ese cuerpo
que abrazan, ni penetrarse y confundirse
enteramente cuerpo con cuerpo,
que es lo único que verdaderamente desean:
tanta pasión inútil ponen en adherirse
a los lazos de Venus, mientras sus miembros
parecen confundirse, rendidos por el placer.
Y después, cuando ya el deseo, condensado
en sus venas, ha desaparecido, el fuego
interrumpe su llama por un instante,
y luego vuelve un nuevo acceso de furor
y renace la hoguera con más vigor que antes.
Y es que ellos mismos saben que no saben
lo que desean, y, al mismo tiempo, buscan
cómo saciar ese deseo que los consume,
sin que puedan hallar remedio
para su enfermedad mortal:
hasta tal punto ignoran dónde se oculta
la secreta herida que los corroe.

LUIS ALBERTO DE CUENCA

Don Ramón de la Cruz, 28
MADRID-1

LA ISLA A MEDIODIA Y SU CAVILACION

I

El vendaval marino arrastrará tras sí
los inaudibles restos de acartonada
embarcación, fuera los huesos miserables
de los últimos gritos del naufragio.
La tempestad —acaso ya cesada— olvidará
su turno en el fulgor añil de la mañana,
y de su olvido han de nacer los presagiados
muertos de todas las edades. Ya ni la muerte
colocará racimos de esperanza en las tumbas vacías:
la sirena local esparcirá su éxtasis,
su olvido inesperado en las cabezas juveniles.
Oh, la isla, terrible resplandor entre
los espejismos tan escasamente naturales. La isla en
su devorador penacho vegetal,
insolentando hadas y peces. Ya ni la muerte
brotará, ni la sonrisa hiriente
del escéptico, ni el polen misterioso que las aves
apilaron despacio en la floresta,
ni el estertor silente del crepúsculo, ni el aire vejador,
ni el aguacero...
sólo el olvido que sigue al tope de los siglos
inunda con inaudible
parsimonia los imposibles restos del naufragio
inexistente
que el vendaval marino cubre. ¿De cuánto las
visceras vacías, el clavicordio roto, el vuelo
desvelado de la invasión
del sur? Ya sólo olvido, lascas pobladoras
que de otro suelo traen
la virtud de callar. Ya ni la carcajada escéptica,
ya ni la muerte brota

en el rellano de la playa. Sólo la vuelta intencionada
al comienzo
natural, al hueco de esta historia. Si ni la muerte
brota
todo queda sediento y por hacer...

II

En el desasistido brote del cántaro —ya hueco—
la voz de los misterios
se alía en el olvido con la luz: cenagosos destellos
de pasión
nos iluminan brevemente, nos recuerdan el tiempo
de la historia.
Luego cae la tarde y las sirenas envuelven en la bruma
la carcajada sorda
del escéptico: ya ni su idea nace; ya ni la
muerte brota
en estos lodazales: y si ya ni la muerte brota
todo queda
inundado; todo queda sediento y por hacer...

JULIO LOPEZ

San José de Calasanz, 5, 3.º B
VALLADOLID

LOS PECES ABISALES

(Axolot)

Escrita está la historia de alguien que busca su imagen perdida
en la transparencia recóndita de los espacios silenciosos,
donde el niño acerca al cristal su rostro, hacia el pez casi inmóvil
de ojos voraces, multiplicados en lentitud y ceguera,
y boca sumida en el cuerpo deforme, ajena a la piedad,
que parece asir en su masa esa mirada no entendida,
y se aferra a la forma nueva del niño excitado que lo ama.

☆

A la vez que baja la noche en la extensión del Trocadero
sobre la cabeza desnuda del extranjero que pasea,
quien recuerda en el azul lívido el son vivo de una trompeta
cuya luz liberada pulsa el fervor del músico negro,
o el cuadro de un hombre en la plaza, también amplia, desconocida,
con una herida en la cabeza, solo frente a los grandes templos
en los que se albergan los presentimientos de su propia muerte

☆

Cuando un soldado de tu estirpe grita la orden en tu lenguaje,
y un alarido es la respuesta de algún muchacho prisionero,
pueblan los horizontes muchos nombres de desaparecidos,

y los fugitivos se agolpan en playas de débil aurora,
cuando en otras regiones el frío destruye las palabras,
y se van disolviendo labios en minas, en selvas y en
nieve.

☆

A la vez que se arremolinan últimas hojas en los
parques,
y la vieja pianista vuelve del concierto a su calle
estrecha,
cuando sueñan los suicidas con las torres de Montpar-
nasse,
en la penumbra del acuario se enciende la hoguera de
fósforo,
y el vivir del niño es herida en el beso final de vidrio
al animal que no es de este mundo pero apresa ya su
anhelo,
y se abre una grieta en el tiempo que es de olvido y
escarlata,
y hay otra mañana en la tierra, de génesis o destrucción,
y la sonrisa se precipita en la materia del abismo.

PEDRO TEDDE DE LORCA

General Gallegos, 1
MADRID-16

TANGO DEL JULIO CORTAZAR

Aquí
en este aeropuerto
internacionalmente internacional
tierra de nadie
mezcla de antesala de dentista
y campamento de evacuados
pero de primera clase
maletines en lugar de rollos de colchones
me encuentro con la Patagonia
tropiezo
en forma de artículo de divulgación
científicamente neutral
tierra de nadie
con la Patagonia que no conozco
dos ecosistemas articulados en la costa
que no me sé de vista
de cansancio
de personal imagen sorprendida
en suelos alcalinos
con bajo contenido de nitrógeno
y materia orgánica
de argentino sucediendo
consciente
peatón
itinerante
entre ambientes bentónicos y pelágicos
del mar epicontinental
viajero trasnochado que ahora intenta
conocer
completar su patria
su partecita de paisaje adentro
su identidad geológica
inútilmente

porque el exilio trunca lo posible
y la vida pospuesta
el año que viene sin falta
se transforma en jamás
tampoco
nunca
desde los cuarenta y dos grados
latitud sur
hasta el círculo antártico.

Ningún país tiene color de mapa
sino visiones insistentes
un río gorgoteando contra un poste
instantáneas
un asado al amanecer entre eucaliptus
sobresaltos
el zigzag de una víbora en la arena
fantasmas
entre indiferentes anuncios de vuelos
a ciudades de nombre inverosímil
o países para intrépidos viajeros
tierra de nadie
cómo aterrizar sobre los Tigres de Mompracem
o junto a la cabaña del doctor Livingstone
supongo
demasiada literatura
escolariza la realidad
sin coliguayas interguérrimas
o duraznillos
ni prosopis nigras
o algarrobos
que sombrearon mis juegos de niño provinciano
montaraz
rebelde
empeñoso fugitivo
tras la calandria o mimus patagónicus
de represivas normas maternales
dormir la siesta para crecer
tránsfuga
convicto

por olorosos montes de jarilla
larrea divaricata *o* larrea nitida
de demagógicos discursos presidenciales
dormir la siesta para no disentir
transgresor
sistemático
acechando la nerviosa adustez del peludo
chaerophractus villosus
para sus conocidos
de militares proclamas dictadoras
dormir la siesta para no pensar
aunque el chingolo
alegre
gorjeante
pura siesta
se llame zoonotichia capensis
en zoológico
da igual
o en aeropuerto.

Da igual
tierra de nadie
porque la irreparable realidad
lo objetivo irreductible
lo más otro inhumano
aquí
este aeropuerto
resonante de lenguas impronunciables
regalos del mal gusto en serie
negocios libres de impuestos
para lujos en dólares
tierra de nadie
indiscutiblemente funcional
es comprender
que tampoco conozco lo vivido
misteriosa casona fabulada
ahora probable torre de apartamentos
otras marcas de cigarrillos
árbol que la tormenta ha desgajado
recuerdos

que no coinciden ya con lo visible
cambiante
vivo
cierto
memoria llena de datos equivocados
fe de erratas
desterrándome
para siempre extranjero
ciudadano
de la tierra de nadie
cromada
para evitar pegajosas despedidas
gigantesca
para que la soledad sea inodora
automática
para asegurar un sufrimiento aséptico
este aeropuerto
aquí
toda mi tierra.

Toda mi tierra
Julio
este aeropuerto
toda tu tierra también
vos o yo
qué importa
donde ocurren imágenes inútiles
incomprobables
incongruentes
falsas
las señoritas Cora
fumar y tomar mate
esas cosas que ayudan
una familia de la calle Humboldt
vivencias
el autobús ciento sesenta y ocho
hábitos
pescar un bagrecito
conjeturas
los sesenta balcones y un tablón

comprometidas entrañablemente
en la dudosa realidad
de la literatura
este aeropuerto
aquí
toda la tierra
como un terco homenaje.

JOSE ALBERTO SANTIAGO

Clara del Rey, 44, 1.º A
MADRID-2

TODOS LOS JUEGOS EL JUEGO

Para Julio Cortázar, autor de ficción

De sol a sombra a infierno a cielo
premiado por un dios el azar no es azar Y se encuentra
en la palabra O en la línea tan justa de una mano
corre por las orillas de ciudades oscuras Va a perderse
urbana entre otras mil que serpentean y gráficas conforman
—como la enfermedad como el amor— Destino
Voz oculta o vibrante lucha eterna escondida en juego fatuo
late en canción de niños por avenidas tristes
(crepusculares niños que fuiste / fuimos / fueron
y somos y serás en lucha por llegar
al paraíso blanco de la calle
a la cábala ingenua del número y la tiza)

En la risa descubres (descubrimos)
los martirios gozosos de una semilla El tiempo
transcurre y es un sueño un espejo tal vez
La ficción se contruye chirría la quimera
se da cuerpo a sí misma en retales y emprende
viajes sin causa alguna ni final aparente Sin encadenamiento
causal como una rueda que gira persiguiendo su invento
sonoro su esperanza
de encontrarse en la voz de cada hombre y ser
monumento en la India breve música urbana
espasmo circular del guerrero que muere
y del pez que se mira en su acuario y contempla
callejas con resedas avenidas de acacias
voz en fin de los mundos y de quien los contiene
y de quien los inventa en juego planetario
para que permanezcan — para que cambien siempre

EDUARDO HARO IBARS

Ciudad de los Periodistas
Edificio Larra, 2, 12.º D
MADRID-34

TODOS LOS FUEGOS UN FUEGO

¿Oyes el resplandor?
¿Oyes las voces
que los guerreros lanzan
al inviolado pecho
del presunto enemigo?

¿Adviertes que la noche
del porvenir se llena
con reflejos suntuosos,
y los dioses derraman
el oro de sus cuerpos
desnudos y arrogantes
como la intensa llama del placer?

No tengas miedo. Canta.
Canta conmigo ahora
que la noche se acerca
recién venido amor,
tierno cachorro,
joven deseo del verano.

No tengas miedo. Escucha.
¿Oyes el crepitar
sangriento de victoria,
las voces que proclaman
el final de una vida?

¿Adviertes el rumor,
el dulce rechinar, el aire
que impotente
arrastra la pasión, el ascua eterna
al corazón sediento de los hombres?

No tengas miedo. Escucha...
Es el rumor caliente
que inexorable avanza:
la fuerza del amor y de la vida.
No tengas miedo. Canta.
Canta con el calor del cuerpo que deseas,
del cuerpo que ahora fundes con el calor del tuyo.
Es el amor, el fuego...

El pálido temblor de la nada que llega
y te besa en la noche.

ALVARO SALVADOR

Sos del Rey Católico, 4, 4.º B
GRANADA

ANCLAO EN PARIS

Mientras tomaba mate en el estudio de Velázquez
llegó Quevedo sacudiéndose
los copos de la última nevada
y confirmó lo que pensábamos
los grabados eróticos de Picasso —dijo—
me resultan auténticamente afrodisíacos
Después
muerto de frío
levantó el volumen de un disco del Polaco
y nosotros quedamos en silencio

(Garúa... Tristeza...
Hasta el cielo se ha puesto a llorar.)

HORACIO SALAS

López de Hoyos, 462, 2.° B
MADRID-33

DEL AUGURIO ENTRAÑABLE

De vez en cuando vuelvo mis pasos pensativos
Recuperando el tiempo de los años cuarenta.
Y entro en una casa de la calle Suipacha,
En aquel Buenos Aires que ya nos apagaron.

Allí, en medio de prédicas de amistad y saludo,
La barba iconoclasta del profeta Oliverio
Partía y repartía primicias incansables
De vino, y mil sabores junto al conocimiento.

Y hurgueteando memorias, recuerdo sus discursos
Oficiando elocuente su ritual cotidiano:
Las lujosas proclamas contra los eruditos,
Y la violenta y dulce ternura, que volcaba
Por ese patrimonio de la ciudad querida
Que recorrió sin pausa junto a su espantapájaros,
En coche señorial, con caballos de estirpe,
Para hacer verdaderos sus sueños y ficciones.

Ahí se destruían los principios vigentes
Y se pulverizaba la lógica invencible;
Como en la vez aquella que enarbolando euforia,
Entre luces de dientes y ademanes marcados,
Nos sorprendió, extrayendo de un bolsillo invisible
Un raro manuscrito de apariencia enigmática.
Y mientras le bailaba del rostro hacia las manos,
Proclamaba gritando:
«Este es un hombre nuestro que alzado en la escritura
Proyectará su fama dondo quiera que vaya.
Se apelativa Julio, y aún sin ser un César,
Tiene sendas de triunfos demarcando sus palmas,
Y el futuro lo sigue como un perro enseñado.»

Y cuando aquel maestro clausuró su discurso,
Volví, al igual que todos, hacia las realidades
Cotidianas y exactas del mañana que abría.
Acaso ya el pronóstico comenzaba a cumplirse,
Eficiente y seguro: parecido a sí mismo.

ARIEL FERRARO

Alfonso XIII, 19, 1.º B
MADRID-18

ITINERARIO ALUCINANTE
(Omnibus 168)

Mágico ejercicio
ingresar por una página
dispuesto al asalto inmaterial y persistente
de cierto temor que no se nombra
como un sonido amansado con sordina
Impávido
asistir a los gestos del delirio
y poder palpar el espesor
de algo secreto
bullendo entre silencios y entre espacios

Dar vuelta a la hoja
y salir a caminar por Buenos Aires
su geografía empapada de misterio
y en la temprana tarde
desparramar las huellas por el barrio
presintiendo un manso peligro
tras las puertas
o descansando al borde de la acera

Trepar al destartalado colectivo
que quiebra la ciudad con su chirrido
y comprobar una a una las paradas
que retardan el arribo tan deseado
mientras algo va creciendo incontenible
entre los pliegues invisibles
del asiento
y presencias clandestinas acechando
ataviadas de noche voluntaria
descargan llamaradas en la nuca
los hombros
la cintura

e imponen la huida irrazonable
pues nada hay que hacer ni preguntar
de este lado del mundo dividido

Una oscura sensación
opresora y resistente
me aparta del renglón final
y me devuelve
a la intriga de tantos ojos vigilantes
y en la fuga veloz por los pasillos
veo diluirse la amenaza
por el voraz agujero anochecido

ANA MARIA GAZZOLO

Juan Bravo, 18, 3.º dcha.
MADRID

JULIO MAGICO Y SOLAR

¿Por dónde andará el viejo amigo súbito? Cuántas voces, cuántos escombros de palabras suyas y mías desde el encuentro aquel —Madrid, noviembre dorado—...

Llegó una carta azul de París, bella letra derecha, la invitación al vino, al callejeo imposible. Vinieron voces sobre su inocencia, agrias y anónimas como el vendaval, las interrogaciones desmelenadas sobre su compromiso. ¿Qué querían? Hasta el sueño es batalla, fértil rebelión. También los pobres le leyeron; también ellos soñaron generosamente en los tugurios de la vida, ateridos junto al cadáver de una cerilla, obscenamente febriles, bellos y desarrapados. ¿Para quién escribe él si no? Sus armas secretas no son las tesis que enmarañan su obra, sino esos ojos regsatados que le leyeron bajo un farol, en esa hora equívoca en que los solitarios sacan el cubo de basura para que empiece otra vez —como dijo mi amigo— el misterioso ciclo del carbono.

Piedad para sus cronopios. Piedad para sus famas. La casa está tomada y la vida es despojo, intemperie, ¿Qué haremos? Hay en su pasajera postrimería de ave fénix una inflexión amarga. Son gritos de enterrados. Son los que amanecieron al «crudísimo día de ser hombre». ¿Qué se hicieron sus títeres, feriante melancólico, prestidigitador del fuego? Niño grande. Mentían las apariencias, pero no sus ojos —doble azogue de sueños, ríos que se ahondan hacia sus manantiales—. Hablaba Julio del tiempo lúdico y compacto, de su deslizamiento en otros tiempos más secretos a través de los cuerpos, las palabras, la música. (Huecos para la ira: su trágico desvelo). Aún nos salva, con su misterio en negativo, la alimaña exquisita de una palabra asesinada por su mano y el rebullir de un bello desorden, la revolución de la alegría, el humor.

El miedo a releerle es un elogio: no sabríamos reavivar la sorpresa. Ahora la insurrección se ha vuelto un poco más severa, como contaminada por redobles oscuros, pero él sigue siendo —en este juego del

«marro»— el rescatado que va a por los cautivos. Algo aprendimos de su locura: a cambiar ideas por constelaciones, el gélido juguete teledirigido por el ratón que escapa...

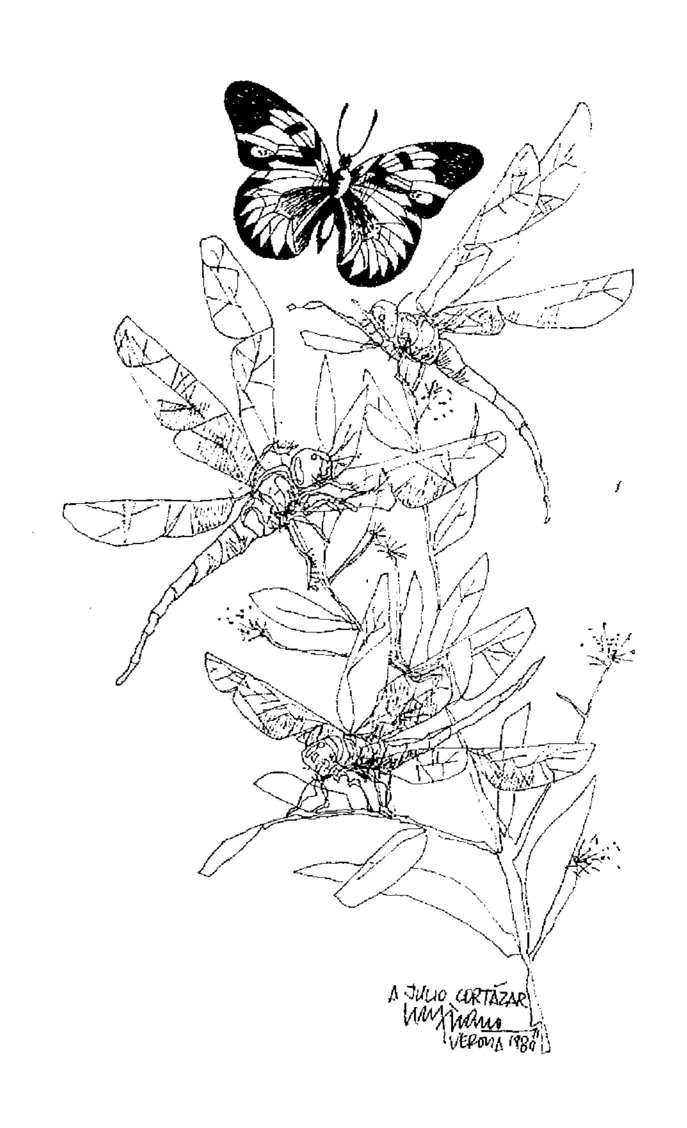
* * *

Julio mágico y solar: te hemos leído en ediciones baratas, en la rebatiña de los puestos de viejo, y hemos gastado un poco más nuestros ojos. ¿No es suficiente homenaje?

JOSE MARIA BERMEJO

Ferraz, 35
MADRID-8

ESTUDIOS CRITICOS
SOBRE LA OBRA DE CORTAZAR



TEMPERAMENTO Y POLARIDAD EN LOS PERSONAJES DE JULIO CORTAZAR

Excurso sobre la visión caracterológica en la Filosofía y el Arte *

Cortázar se ha referido a la existencia de un patrón tipológico, como algo normal en la creación novelística, en el capítulo «Para llegar a Lezama Lima», de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Cortázar observa los personajes del autor cubano que se sitúan el uno frente al otro «como una antistrofa o como el *yin* con respecto al *yang*», cumpliéndose «*la proeza de lograr antigoethianamente lo* individual partiendo de lo universal [dice Cortázar], rehuyendo casi desdeñosamente los recursos inmediatos del novelista, la tipificación por el carácter o las tendencias» (1). En este juicio crítico hay una implícita contradicción al decir que Lezama Lima «partiría» de lo universal rehuyendo la tipificación, cuando una tipificación es precisamente, en el mejor de los casos, una síntesis universal que se usa como punto de partida. Pero no vale la pena ocuparse de las incongruencias de lógica de un novelista. Lo interesante —y significativo en extremo— es que Cortázar describa «la tipificación por el carácter o las tendencias» como «los recursos inmediatos del novelista», es decir, como un recurso a la mano, quizá el más corriente. No está claro en este juicio si Cortázar desmerece dicho recurso en teoría, pero, como veremos, lo tiene expresamente en cuenta en varias ocasiones y lo emplea sistemáticamente en la creación novelística. Es claro que para un creador auténtico la «tipificación por el carácter» no será en todo caso un mero «recurso», sino también una concepción de los personajes literarios de acuerdo a lo que se cree observar en la vida.

Antes de examinar los personajes mismos de Cortázar trataré de ver más en su actitud creativa, así como en el linaje filosófico y poético del que desciende el novelista argentino.

* Parte del presente excurso («Images of the Human Being in Philosophy and Literature»), que aquí se imprime por primera vez, constituyó la conferencia de la sesión de apertura del Congreso de The International Association of Philosophy and Literature, auspiciado por el Institut Mondiale de Phénoménologie, que se celebró en mayo de 1976 en la Universidad de Harvard.

(1) México, Siglo XXI Editores, 1967; 2.ª ed., 1968, p. 145.

En *Rayuela* hay abundantes pasajes que son aditamentos de psicología; se trata precisamente de iluminaciones vinculadas con las nociones de tipo o temperamento, iluminadas por la psiquiatría.

A poco de comenzar, en el capítulo 3, se lee: «La Maga era de las pocas que no olvidaban jamás que la cara de un tipo influía siempre en la idea que pudiera hacerse del comunismo o la civilización cretomicénica, y que la forma de sus manos estaba presente en lo que su dueño pudiera sentir frente a Ghirlandaio o Dostoievski. Por eso Oliveira tendía a admitir que su grupo sanguíneo ... y una facilidad para la astenia podían ser factores de primer orden en su cosmovisión» (2). He reproducido las expresiones que apuntan a una concepción psicosomática del personaje, la cual sobrepasa claramente las antiguas intuiciones caracterológicas de los clásicos de la literatura —a las que me referiré más adelante—. Aún más significativo es el hecho de que dichas expresiones no casen con el personaje de la Maga, cuya fuerza no reside precisamente en una capacidad o actitud formulativa. Tampoco casan con el personaje ni con su «magia» una afición tipológica ni lógica de ninguna especie, ni la pirotecnia intelectual de ese pasaje. No es esa Lucía quien nos dice que la cara de un tipo influye siempre en la idea que pueda hacerse del comunismo o de la civilización cretomicénica, y que la forma de sus manos está presente en lo que su dueño pueda sentir frente a Ghirlandaio o Dostoievski; quien nos lo dice, quizá innecesariamente, es el propio Cortázar. Se trata, pues, de un aditamento, aquí también una concepción caracterológica, algo que el autor tiene que decir y se lo endilga a un personaje —en este caso el menos apropiado—, o quizá algo que el autor no tiene que decir, pero que se le escapa, porque le está trabajando en la cabeza mientras concibe su novela.

En el mismo pasaje, el protagonista Horacio Oliveira se aplica el término «astenia», corriente en la psiquiatría y tipología de principios de siglo; este término aparece en compendios más recientes como un antecedente de definiciones más modernas. Recordemos que la concepción más conocida e influyente de nuestra época ha sido la del psiquíatra Ernst Kretschmer, quien se refiere justamente a la entonces llamada constitución corporal asténica (o leptosómica, como prefiere denominarla Kretschmer para incluirla en un grupo más extenso, al cual a su vez hace corresponder un temperamento psicológico normal —el esquizotímico— y un síndrome anormal bien definidos; a esta constitución corporal y temperamento, como sabemos,

---

(2) Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963, p. 32.

se opone la constitución pícnica y su correspondiente temperamento —el ciclotímico—, en una concepción básicamente polar de la personalidad (3).

El término «temperamento» con este sentido, más antiguo que «carácter» o «tipo», pero asimismo más moderno en el uso científico, no le es ajeno a Cortázar; el ejemplo más significativo quizá sea el que se encuentra al principio del brillante capítulo autobiográfico «Del sentimiento de no estar del todo» en *La vuelta al día en ochenta mundos*, donde el novelista se autoanaliza y se sitúa a sí mismo entre los cronopios —los cuales constituyen, pues, un tipo humano identificable—. En el mismo capítulo, Cortázar se adjudica ciertos rasgos psicológicos que se avienen sin esfuerzo al temperamento esquizotímico de Kretschmer con paralelos en otras concepciones recientes en el estudio de la personalidad, como, por ejemplo, el «continuo extrañamiento»; el sentirse «en una escala diferente con respecto a la de la circunstancia»; el vivir y escribir amenazado por una lateralidad; el reconocer una condición que desde muy pequeño lo dividía de sus amigos «y a la vez los atraía hacia el raro, el diferente, el que metía el dedo en el ventilador»; «de a ratos» la amistad y coincidencia, probablemente intensa, con el camarada, el tío excéntrico —unos pocos— en lugar de la amistad espontánea, aunque quizá superficial con todo el mundo; el amor a los gatos, en los que encuentra la propia condición; el amor a los libros, en los que la encuentra de lleno (4). Ya en el primer capítulo de la misma obra Cortázar se ha situado entre los cronopios, que citan textos no por vanidad, sino «porque son terriblemente egoístas y quieren acaparar a sus amigos» (5); «egoísta» es allí una simplificación literaria y a la vez matiz de humor serio, en lugar de «egocéntrico», «narcisista» o «introvertido». Se establece, pues, una correspondencia entre un tipo humano, el cronopio, y el temperamento esquizotímico de Kretschmer —que aun cuando está comprendido en los temperamentos «normales», presenta rasgos que para el consenso social dominante de nuestra época son «diferentes» o «raros»—. Hacia el final de *La*

---

(3) *Körperbau und Charakter*, con más de veinte ediciones desde 1921 hasta las más esporádicas recientes. Luego nos referiremos a la 2.ª edición española, *Constitución y carácter*, Editorial Labor, 1954. En esta obra, Kretschmer reconoce prudentemente la limitación de su enfoque psiquiátrico; por otra parte, está su enfoque de estudioso de la constitución corporal, que primeramente percibe una distribución binaria compleja y pronto tiende a ver, en ediciones sucesivas, un triángulo constitucional de pícnicos, asténicos-leptosomas y atléticos, al que correspondería una distribución ternaria de temperamentos ciclotímicos, esquizotímicos y viscosos, respectivamente. Las vacilaciones, y asimismo la persistencia de una visión binaria del carácter que, con claridad esquemática, se adueña del centro de la atención, pueden observarse hasta en las últimas ediciones (en la Ed. Labor, ver especialmente el capítulo XIII y los dos finales).

(4) *La vuelta...*, pp. 21-23.

(5) *Ibídem*, p. 9.

vuelta al día en ochenta mundos, Cortázar tituló un capítulo «Del gesto que consiste en ponerse el dedo índice en la sien y moverlo como quien atornilla y destornilla»; en él vuelve a reconocerse cronopio y manifiesta «que nos toca a los cronopios dar a conocer la labor de todo piantado sobresaliente que vayamos vislumbrando» (6) —«piantado» significa «chiflado» en idioma popular argentino. Todos estos indicios se refuerzan cuando recordamos que al hombre Cortázar, sumamente delgado, le correspondería la clasificación de asténico o leptosoma en el sistema de Kretschmer —es decir, la constitución corporal correspondiente a la esquizotimia— y que el personaje Horacio Oliveira, que se aplica el término «astenia» en el pasaje referido de *Rayuela,* coincide abundantemente en ideas y rasgos psicológicos con su autor, tal como lo admite universalmente la crítica. Queda por preguntarse si el novelista argentino ha leído al psiquíatra de Marburgo; lo haré después de ampliar este examen de la creación cortazariana.

El enfoque psicológico-psiquiátrico o caracterológico del personaje informa a su obra maestra *Rayuela* en el par opuesto y complementario Oliveira-la Maga. Aparece aquí la concepción polar, así como la heroína de tipo eminentemente espontáneo o «de naturaleza», lo cual coloca de inmediato a Cortázar en un antiguo e importantísimo linaje de autores que ya observando la complexión y la psiquis, ya partiendo de los mitos —en particular el arquetipo del andrógino—, se interesaron de un modo esencialmente científico en la personalidad. *Rayuela* es, por excelencia, entre otras cosas, una novela «caracterológica».

EXCURSO HISTORICO: LA VISION CARACTEROLOGICA EN LA FILOSOFIA Y EL ARTE

Lo que es un tema de observación común, cotidiana, en ciertos individuos —el humor que parece cambiar con el tiempo o sin causa o control racional, el vigor de lo instintivo, de la parte animal en el hombre, el poder intuitivo—, ha sido desarrollado y acentuado en la ya antigua pero siempre viva concepción de un tipo humano llamado «de naturaleza» por oposición a un tipo de principios o educación. Recordemos en seguida las indagaciones más cercanas a nosotros del prerromanticismo europeo, particularmente en Alemania. Los influjos naturales, los «fluidos magnéticos», las reacciones puramente temperamentales de un grupo de heroínas de Goethe —Ottilie, Mignon, Klärchen— despiertan desde entonces persistentes ecos.

(6) *Ibídem,* p. 185.

Pero si no queremos que queden sueltas algunas hebras centrales del cañamazo poético de Cortázar —y de otros grandes autores contemporáneos— tendremos que ascender, a fin de aprehenderlas, en los humanistas italianos que sintetizaron el mito platónico con la observación aristotélica. Y ya convendrá que nos remontemos al origen reconocible de estas intuiciones, esencialmente científicas, que ocuparon a los filósofos presocráticos y que prodigiosamente se han mantenido adheridas a la terminología, si no totalmente a las concepciones de la ciencia y el ensayo psicológicos hasta nuestros días. Literatura y filosofía antropológica confluyen la una en la otra, cauce común que desde entonces ha venido aumentando su caudal en cada nueva región de la expresión poética a la vez que ha influido inagotablemente en la creación de los personajes de la literatura de Occidente. Nótese que no se trata de lo que generalmente se entiende por «influencia», sino de un común enigma y afán y empresa de conocimiento de sí mismo y del otro.

La primera concepción médica (alrededor del año 400 a. C.) de cuatro «humores» y la condición saludable que resulta de su «temperamento» (mezcla en la proporción debida), teoría hipocrática en la que se integraban elementos cosmológicos ya presentes en Empédocles, indudablemente ha sido una de las más exitosas en la historia de las ideas; desde nuestra posición ventajosa puede asombrarnos mayormente su éxito, que parece haberla convertido por muchos siglos en un callejón sin salida de autoridad clásica. La organización en cuatro elementos se remontaba a los pitagóricos, para quienes, como sabemos, el hombre, el tiempo, la naturaleza toda, se gobernaba de acuerdo a pautas cuaternarias. Los cuatro principios humorales, por lo menos como categorías aplicables a la consideración del temperamento, persistieron en algunos pensadores hasta nuestro siglo —notable suceso de transmisión intelectual—; Wundt, en sus *Grundzüge der Physiologischen Psychologie* (7), combinó dos dicotomías para obtener una tétrada cuyos elementos aún podían ser los antiguos términos colérico, sanguíneo, melancólico y flemático. Que no nos maraville esta muestra de hábito ideacional aparentemente delusorio en una mente científica del calibre de la de Wundt; todo el mundo, sin mayor distinción de conocimientos, tiende, por ejemplo, a concebir las estaciones del año como una división del tiempo de carácter necesario —en el orden de lo natural— cuando se trata, en cambio, de una convención arbitraria, generalmente útil por lo que parece, originada en la misma veneración pitagórica por el número cuatro.

(7) Leipzig, 1911.

Debemos el más grande progreso hacia la comprensión del temperamento a continuación de Hipócrates no a las ideas médicas o filosóficas, sino a la creación literaria: la portentosa aparición de las tragedias griegas y la resultante consideración crítica del héroe y el hombre en general. Sin ese desarrollo, la libertad y modernidad de pensamiento que se encuentra en Aristóteles al tratar la melancolía (8) sería inexplicable a pesar de su genio. Sea como fuere, el Estagirita nos legó el primer análisis en que el exceso humoral no aparece únicamente como factor de enfermedad, sino como *habitus* o constitución que influye en la conducta. También por primera vez a la disposición melancólica en su aspecto favorable se la relaciona con hombres notables, tanto héroes como estadistas y filósofos; esta idea será seguida y desarrollada por los italianos dieciocho siglos después, y Kant la retomará en su primer esfuerzo por definir una *communitas* estética.

En la concepción del mundo de la Edad Media cristiana no hay lugar para la *tristitia* y menos aún para la compleja melancolía. Le tocó a un genio literario, hacia el final de la Edad Media, acertar en un desarrollo ético que apuntara al contenido positivo que la noción de melancolía había adquirido en la antigüedad clásica gracias a Aristóteles. Petrarca, en su *Secretum*, reconoció la naturaleza de la acedia, esa combinación de mal humor, tristeza y *tedium vitae* que era la plaga de los monasterios medievales; el declarado amor de Petrarca por su melancólica acedia es un antecedente del análogo sentimiento moderno, que culmina en la poesía romántica.

Los italianos del Renacimiento, en particular Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, sintetizaron el pensamiento aristotélico con las concepciones neoplatónicas y nociones derivadas de la astrología, alquimia, magia, la gnosis y la cábala, liberándose de las restricciones mentales que predominaban en siglos anteriores; de nuevo la consideración de los «humores» no fue meramente médica ni moralizante y enfocó la personalidad y el comportamiento. El mito del andrógino en el *Banquete* revivió en las obras de Marsilio Ficino y Leone Ebreo (Judas Abrabanel), con importantes resultados: el amor erótico, tanto como las categorías binarias, entraron en una fase ascendente; la idea de opuestos complementarios ya no cesó de impresionar las mentes literarias hasta el presente —es la más importante característica, a la que me referiré más adelante, de la pareja Maga-Horacio en *Rayuela*.

---

(8) Problema XXX, i. La autoría de los *Problemata* no es segura, aunque el XXX se reputó como auténtico desde muy antiguo (Cicerón, Plutarco), y en materia y calidad formal es adjudicable a Aristóteles.

El significado que desde Aristóteles se adjudicó al exceso de «humor» melancólico y al resultante tipo de personalidad hizo que se encauzara la atención hacia el «humor» que parecía compensarlo y cuyo predominio ocasionaba una personalidad opuesta a la anterior —el «sanguíneo»—, y de este modo se tendió a pasar del antiguo patrón cuaternario de humores a una dicotomía de complexiones y correspondientes disposiciones. Una vez más la visión de carácter científico progresó gracias a la literatura, especialmente los grandes clásicos modernos —Cervantes, Shakespeare, más tarde Molière—, favorecida de la inclinación barroca por el contraste y las tensiones. El mejor ejemplo es probablemente el par Don Quijote-Sancho Panza; especialistas científicos de nuestros días, algo limitada e imprecisamente, han visto en él una anticipación de las constituciones corporales y correspondientes características temperamentales del sistema de Kretschmer —sus contrastantes asténico (leptosoma) y pícnico— (9). No hay que olvidar la presencia en España, inmediatamente anterior a la de Cervantes, de Juan Huarte de San Juan, cuya seminal obra *Examen de Ingenios*, que se tradujo a los principales idiomas europeos, desarrolló críticamente la medicina de su época y la psicología aristotélica en una nueva dirección social; la crítica ya se ocupó de su influencia en los clásicos de la literatura europea, hasta en el desarrollo alemán del siglo XVIII (10). El barroco atendió al aspecto ori-

(9) En el prólogo a la segunda edición española de la obra capital de Kretschmer (nota 3, *supra)*, el doctor J. Solé Segarra proclamó a Cervantes como precursor de Kretschmer, al haber trazado «con mano maestra de adelantado las características psicofísicas principales de los modernos tipos pícnico y leptosómico, que constituyen los ejes de la tipología kretschmeriana» (p. ix); el mismo especialista no dejó de mencionar mayores extremos de otro psiquiatra («arranque de patrio entusiasmo»), que proponía agregar el nombre de Cervantes al de Kretschmer en la nomenclatura científica. El autor de estas líneas ha oído transportes similares más recientes, y por si ya no se hubieran corregido, quizá valiera la pena hacerlo en esta oportunidad: 1, precisamente en cuanto a las constituciones pícnica y leptosómica, no se da la primera en el texto de Cervantes y, en consecuencia, tampoco la «anticipación» que ven esos especialistas, quienes probablemente se representan la iconografía Don Quijote-Sancho (el sólido Sancho de miembros cortos) que cristalizó y se universalizó en el genial Gustave Doré (de quien, a propósito, es el rostro de Don Quijote que aperece en el forro de la edición española de 1954, donde se encuentra el prólogo en cuestión): 2, el patriótico juicio de dichos científicos, lejos de consagrar a Cervantes lo desmerece, porque su gran creación tiene vida propia y no está sujeta a contingencia como, en general, la teoría científica, incluso la de Kretschmer —o, concretamente, Cervantes no se desprestigia al perder actualidad científica los tipos de Kretschmer, y por lo mismo tampoco se embarca cuando un científico reconoce analogías—; 3, como quiera que sea, y particularmente en cuanto a los rasgos psicológicos de los personajes —de insuperable realismo en Cervantes—, el problema es más complejo, porque los psiquiatras (no sólo a Freud) suele interesarles la literatura, y en principio habría que estudiar el caso como posible influencia de los clásicos, ¡y en especial del más influyente clásico moderno!, más bien que anticipación.

(10) Además de los estudios españoles, ver Martín Franzbach: *Lessings Huarte-Übersetzung (1752) — Die Rezeption und Wirkungsgeschichte des «Examen de Ingenios para las Ciencias» (1575) in Deutschland* (Hamburg, Cram, De Gruyter & Co., 1965), que aporta además una buena bibliografía.

ginario de la locura sin dejar de proyectar la imagen noble del tipo melancólico.

De allí en adelante se intensifica la atención literaria al temperamento «melancólico» en sus expresiones excepcionales, así como en los tipos contrastantes —y en los opuestos complementarios que se atraen en el amor. A la primacía ya señalada de Petrarca y los italianos que lo siguieron y al uso extendido del tema y motivo de melancolía en la literatura francesa de la última Edad Media *(Roman de la Rose)* sucede un predominio del interés durante nuestro Siglo de Oro y paralelamente entre los *Elizabethans*, que se continúa en Inglaterra hasta los románticos. Tirso de Molina nos dejó *El melancólico* (en cuyo protagonista se creyó ver la contrafigura de Felipe II), y su contemporáneo Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy* (1621). En Europa se dio el estereotipo del «melancólico español», así como más tarde se fijó el del *spleen* inglés (11). A la disposición melancólica seguía asociándose una cierta distinción personal o de grupo; más cerca de nosotros, Kant todavía vinculó el sentimiento de lo hermoso —por el temperamento sanguíneo— con la mentalidad francesa e italiana, y el de lo sublime —por el melancólico— con la española, inglesa y alemana (12).

El estudio del desarrollo que tiene lugar en la literatura inglesa sola, podría llenar varios volúmenes; durante dos siglos los ingleses fueron también los transmisores de las intuiciones y el sentir poético de los humanistas italianos en la consideración del temperamento. Paradójicamente el senequismo no está ausente de «The Passionate Man's Song», en *The Nice Valour*, de John Fletcher:

... all you vain delights...
... ...
But only melancholly,
Oh sweetest melancholly.

Con alguna variante esta nota aparece en un autor después de otro —de Milton a Keats—.

(11) No olvidemos que, semánticamente y en la tradición científica, ambos términos se relacionan el uno con el otro y con las nociones de «atribiliario», «hipocondríaco».

(12) En sus *Beobachten...*, que examinaré a continuación. Nos interesa cómo ve Kant a los franceses, italianos y españoles, además de los ingleses. La inclusión de Alemania se trata entonces más que todo de un esfuerzo de autodefinición; los pensadores alemanes —Kant, Humboldt, Goethe y otros— tendían a identificarse con el pueblo relacionado con ellos racial y lingüísticamente, en el anhelo de emularlo en el logro de la unificación nacional, el éxito político (también en la guerra y en la exploración) y la expresión literaria.

Siempre hay que detenerse en los grandes modelos: Fletcher o Shakespeare o ambos —colaboraron en varios dramas— debieron percibir antes que nadie la fuerza y posibilidades del cervantino Cardenio, ese nuevo brote de un melancólico Hamlet, que su autor, luego que hubo anunciado su importancia, dejó de lado —quizá porque se percató de que habría acaparado demasiada atención a expensas de Don Quijote—, embarazando la acción y el sentido de la nueva, extensa «historia». No queda clara constancia de este encuentro creativo de Shakespeare y Cervantes en su análoga afición por la materia del temperamento y la locura —la obra no debe haberse impreso y el original se ha perdido—, pero se sabe que la compañía de Shakespeare presentó una pieza teatral *Cardenno* (sic) en 1612-13 ante la corte, y nuevamente en 1613 ante el embajador de Saboya, y que en 1653, una pieza titulada *The History of Cardenio,* de «Mr. Fletcher and Shakespeare», fue anotada en el Stationers' Register a los fines de su impresión (13). En ese momento culminante de la creación literaria de Occidente cristaliza un tipo integrado de los rasgos temperamentales que han venido observándose como «melancolía» desde la antigüedad clásica: en un sentido, tan sólo un transitorio estado de ánimo (que expresa tan bien el lunfardo «mufa» con el significado compuesto que se le da actualmente en la Argentina); en otro, el que nos ocupa especialmente, una disposición anímica con aspectos que aparecen como favorables, de intelectualidad, tendencia especulativa, aspiración hacia lo ideal y ansia de comprensión y revelación, pero asimismo predispuesta a actitudes morbosas de extrema soledad e incomunicación, inseguridad y debilidad esencial, misantrópico enjuiciamiento, con extremos de cobardía, egocentrismo destructivo y perturbación mental. Ya están aquí reunidos los elementos básicos de ese porteño Hamlet con aún mayor afición por el humor negro, o Cardenio cínico-plebeyo, al que no afecta «opinión» alguna, o un poco del uno y del otro —nótese que la trágica destrucción está siempre a un paso de la dudosa, impredecible acrobacia sentimental y cognoscitiva del perturbado y pusilánime Horacio Oliveira. *Rayuela* ya ha sido entroncada en la tradición cervantina por Ana María Barrenechea en el estudio que, a juicio del autor de estas líneas, aún

(13) En 1728, el erudito académico Lewis Theobald publicó una pieza teatral basada en el relato de Cardenio con el título *The Double Falsehood or The Distrest Lovers* como su propia revisión y adaptación de la obra de Shakespeare. Theobald mantuvo que tenía en su poder tres manuscritos de la pieza original; estos manuscritos nunca se encontraron y se acusó a Theobald de haber escrito él mismo la obra. Sin embargo, no se le conoce a Theobald como escritor de obras apócrifas, y *The Double Falsehood* está escrita con el característico estilo de Fletcher, de quien se sabe con aceptable probabilidad que colaboró con Shakespeare en *Henry VIII* y *The Two Noble Kinsmen.*

es el que analiza más certeramente el arte cortazariano en su más feliz expresión (14).

El progreso siguiente alcanza a la visión caracterológica total y ocurre en el pensamiento y el arte alemanes. La obra sobre estética, a la que ya tuve ocasión de referirme, del período precrítico de Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), ha sido estudiada como su primer intento de establecer una base común o universal para el juicio estético, pero puede igualmente enfocarse, conforme a su índice, como ensayo sobre las variaciones del ser humano de acuerdo al temperamento, sexo y mentalidad nacional en cuanto a su participación en el sentimiento estético. La antigua noción cuaternaria de los tipos «humorales» melancólico, sanguíneo, colérico y flemático se restablece en ese estudio de juventud de Kant en los menos viejos aspectos de temperamentos y actitudes mentales, pero el temperamento flemático se reduce a una mezcla «deficiente» de inclinaciones y el colérico no pasa de ser un extremo o exageración de una disposición general; por tanto, vuelve a surgir y afirmarse una caracterología binaria de rasgos opuestos que se adecuan, respectivamente, a los temperamentos melancólico y sanguíneo. Este patrón binario de pensamiento se refuerza con las paralelas dicotomías kantianas sublime-bello, primacía de los principios-predominio de las circunstancias (pasión), virtud genuina-virtudes adoptadas, en cuyas adjudicaciones el temperamento «melancólico» se lleva la parte del león. Como ocurre que los sexos son dos y se los observa coincidentemente con las mismas dicotomías, se producen correspondencias parciales y no necesariamente válidas entre rasgos sexuales y caracterológicos, las cuales desde entonces enturbian en mayor o menor grado ora las observaciones de la temperamentología, ora las de la psicología de los sexos.

Si bien las obras críticas de Kant pudieron llegarse a comparar en su época a una «revolución copernicana», en las *Beobachtungen* permanecía adherido a actitudes intelectuales y conceptos ya probablemente anticuados. La caracterología binaria que virtualmente emerge de este ensayo, a pesar de la persistencia en presentar el patrón

---

(14) Dice la culta y lúcida crítica argentina: «*Rayuela* es un libro complejo y rico, situado en la mejor tradición que abre la novelística desde sus comienzos —aunque él [Cortázar] insista en que quiere realizar una antinovela, escribir antiliteratura—. Digo en la mejor tradición novelística porque es la que se instaura con Cervantes, la que al abrir la novela a la vida la incluye en su totalidad: los hombres con sus acciones y sus pasiones, con sus problemas y sus imaginaciones, y también los productos de lo que imaginan, la literatura y el arte, sin olvidar el análisis, la pasión o la burla sobre ese mundo de hechos y de objetos mágicos que su actividad creadora ha producido» [*Sur*, núm. 288 (mayo-junio 1964], pp. 69-73. Ana María Barrenechea también ya acertó entonces al recalcar lo deliberado de la intención de Cortázar, de acuerdo con sus mismas declaraciones, actitud creativa que puede muy bien estar en la raíz del posterior fracaso —de público, tanto como de consenso crítico— *62 - Modelo para armar*.

cuaternario, ya predominaba efectivamente entre los contemporáneos de Kant. Hasta había llegado a ser tema de «música de programa», que así ilustraba las parejas de opuestos que ya señalamos en los clásicos de los siglos anteriores: en 1749, quince años antes de la aparición de las *Beobachtungen,* Carl Philipp Emanuel Bach compuso una *Programmsonate* —uno de sus hermosos tríos— sobre el tema de una conversación entre un sanguíneo y un melancólico («Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus»), y ya nueve años antes que Bach, Händel había compuesto su oratorio «L'Allegro ed il Pensieroso», basado en los poemas «L'Allegro» e «Il Pensieroso», que Milton escribió en 1632 siguiendo la tradición italiana. Las limitaciones que señalamos en Kant no obstan para que su «caracterología» *no se haya leído* y *que algunos términos en ella no hayan podido* inspirar a más de un joven escritor hasta en años recientes —por lo menos hasta los años formativos de quien escribe estas líneas y, ciertamente, los de Cortázar—; la oportunidad se dio más en nuestro idioma que en otros gracias a la edición popular de esa obra en la colección Austral. En tales preferencias y transmisiones el medio cultural argentino y en general el iberoamericano se comunica naturalmente con el europeo, y en aquél como en éste la caracterología se acepta y estudia también en el ámbito de la psicología y es objeto de sostenido interés —por cierto no suscita enconada oposición, como ocurre en el ámbito de la psicología norteamericana.

Los años que siguen a esa obra de Kant coinciden en Alemania con un extraordinario, enorme surgimiento y desarrollo del interés en el carácter, así como en las diferencias sexuales —más que todo, la naturaleza de la femineidad y el sentido trascendental de la unión de los sexos—. En esa era de culminación de la cultura alemana, casi junto a voces que increíblemente habían negado que la mujer tuviera características de ser humano —persistiendo en las dudas que asaltaron a algunos en la Edad Media sobre si tenía alma— (15), se dieron afirmaciones de una completa, absoluta igualdad de los sexos, hasta de las características fisiológicas, que no decepcionarían al más extremista propulsor de esa igualdad en nuestro días (16). Los astros en el desarrollo que nos ocupa son Schiller y W. von Humboldt en las ideas —a quienes aún leemos (o leímos hasta hace unos pocos

(15) En 1798 (Leipzig) apareció la obra de Karl Heinrich Heydenreich *Mann und Weib —Ein Beytrag zur Philosophie über die Geschlechter—,* en la cual, entre otras opiniones expuestas, se cuestiona si las mujeres son seres humanos. Una *juristische Dissertation* en Wittenberg aún mantenía que las mujeres no tenían rasgos característicos de seres humanos, y continuaron publicándose obras con tales cuestionamientos.

(16) Theodor Gottlieb von Hippel escribió la obra más notable de esta corriente, *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (Berlín, 1972); véanse pp. 32, 48, 212, 226, 236 y *passim.* Del mismo autor, *Nachlass über weibliche Bildung* (Berlín, 1801).

años) en la península y el continente ibéricos—, y Goethe en el arte, ¡sin perjuicio de las estrellas menores! El platonismo de los Schlegel, Schleiermacher, Baader; la concepción de paralelismos de la naturaleza y la interpretación religiosa del mito del andrógino en Schelling; la polaridad por partida múltiple —*infinitinomische Polaritäten*— en el «mágico» idealismo de Novalis; el aporte de la teogonía de Boehme en Baader; en éste y en Ritter, el enriquecimiento de la concepción del andrógino... Es una ebullición de personalidades e ideas que desde entonces se vierte por innumerables venas de la creación poética y el pensamiento europeos —aquellas que avanzan en aparente calma por llanos de realidad, tanto como las que fluyen por misteriosos meandros, proveyendo signos a la imaginación surrealista—; en ambas corrientes abreva Cortázar, como veremos.

Goethe es el más importante tributario de la intuición poética caracterológica. A la consideración del contraste y complemento sexual y la concepción tipológica binaria, con las resultantes correspondencias parciales de rasgos (a veces falsa «relación», *overlappings*), la imaginación poética —que no difiere en todo de la científica— se entusiasmó con el «galvanismo» de la época y agregó las exploraciones de la atracción magnética y la polaridad eléctrica. *Die Wahlverwandtschaften*, de Goethe —«afinidades electivas» de los caracteres, tanto como de las fuerzas de la naturaleza—, representa el momento en que estos sistemas binarios convergen en la creación literaria; los goethianos pares opuestos de fuertes heroínas e idealistas o débiles superhombres de *Clavigo, Stella, Egmont,* sin que falte el *Fausto* y aun *Hermann und Dorothea,* no han cesado de influir en la creación de personajes, particularmente las parejas de amantes.

Desde entonces nos viene un activo cuestionamiento sobre la psiquis femenina, que se relaciona a veces con el del papel de la mujer en la sociedad y la interacción sexual (17). Al prototipo de la Carlota goethiana, virtuosa, razonablemente sometida y eficientemente burguesa, se opone una mujer cuya conducta instintiva prevalece sobre la vacilante reflexión de un tipo de varón —una naturaleza femenina que va desde la fuerte a la caprichosa, sin que nunca deje de caracterizarla la gracia de la espontaneidad y lo natural—. A los grandes modelos de Shakespeare y Cervantes se suman los de Prevost, Rousseau y el mismo Goethe (Mignon, Philine, Klärschen, Margrette, la misma Ottilie, a pesar de su complejidad), y el tipo general se diver-

---

(17) Sobre estos aspectos sociales y el problema en general ya dije algo en mi primer acercamiento al tema, «El tipo psicológico en Eduardo Barrios y correspondencias en las letras europeas», *Revista Iberoamericana,* XXIV, núm. 48, 1959, pp. 265-296, especialmente en las notas 40 y 41 y la parte correspondiente al texto.

sifica de acuerdo a elementos de ingenuidad (también lo genuino); *naturalidad infantil* (la «mujer niña», en expresiones puramente psicológicas o de psicología social); a veces una intromisión accidental de «primitivismo» o del vigor natural de lo plebeyo; inestabilidad, predominio interno de lo instintivo sobre la reflexión; naturalidad animal, coordinación muscular (Ottilie); «salvajismo» (Baroja todavía nos da el ejemplo del uso elogioso del término en su Mary de *Las inquietudes...*); prodigioso poder intuitivo; misterio, finalmente «magia» —ya sea en el aspecto del saber y el poder, ya en el acento mítico, ya en el motivo de la elusividad (el mito de Melusina, central en las magníficas heroínas de Ernesto Sábato y asimismo una característica de la Maga que nos ocupa).

Sin perjuicio del valor y la modernidad de Humboldt (especialmente en su visión y valoración de los sexos), nuestro primer contemporáneo en el enfoque de la personalidad fue Schiller, tal como Jung observó en su fundamental *Psychologische Typen* —probablemente su obra más sólida—; Jung tiene el mérito de haber llamado la atención del público intelectual fuera del área alemana sobre el contenido caracterológico de los ensayos y cartas de Schiller, particularmente *Über naive und sentimentalische Dichtung, Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* y su correspondencia con Goethe. La influencia de Kant —por lo pronto su dualismo— ha sido definitivamente señalada en Schiller, pero en el pensamiento psicológico de éste los rasgos previamente relacionados a las categorías «melancólico» y «saguíneo» cristalizan en la concepción binaria que a su tiempo informaría en su mayor parte las abundantes tipologías de nuestro siglo; Jung vinculó sus propios tipos extravertido e introvertido a los pares de opuestos de Schiller, natural-hipercivilizado, realista-idealista, «ingenuo»-«sentimental». El pensamiento de Schiller fue además señero en otra dirección cardinal que no pudo ver Jung: la política, que influyó en el socialismo utópico francés y a través de éste —y quizá también directamente— en el populismo ruso, en particular las concepciones de Mijailovski. En ningún momento nos hemos alejado demasiado de nuestro tema central; a Mijailovski le podré señalar como fuente manifiesta —hasta lo que la disciplina crítica popular puede probar— de una de las creaciones más conocidas y exitosas de Cortázar.

El presente trabajo apenas si se detiene aquí y allá por este inmenso campo de iluminaciones especulativas y poéticas. Un crítico al tanto de las búsquedas surrealistas, así como de las citas favoritas

de Cortázar y otros escritores recientes, querrá encontrar una mención de Swedenborg y sus teorías del hombre perfecto con relación al mito del andrógino; otro versado en literatura francesa se extrañará de la relativa escasez de referencias a autores de esa literatura y en este punto se acordará de la Séraphita de Balzac. Pero también un conocedor de las letras italianas podrá notar, por ejemplo, la ausencia, quizá imperdonable, de Giordano Bruno junto a otros renacentistas que se nombran. El lector benévolo sabrá tomar con buen humor las limitaciones que perciba en el presente artículo, que sólo aspira a presentar los principales vínculos en esta extensa cadena de observaciones e intuiciones.

Hemos visto cómo las tipologías filosóficas —o «temperamentologías» o «caracterologías»— han influido en la creación literaria y cómo la corriente volvió en la dirección opuesta. El mismo fenómeno puede observarse en el pensamiento científico moderno, no sólo en un escritor «cultural» como Jung, que constantemente se valió de los testimonios del mito y la literatura, o en un psicólogo ensayístico como Spranger, sino en un representante de la psiquiatría médica de la importancia de Ernst Kretschmer. Por otra parte, recordemos que los tipos somato-temperamentológicos de Kretschmer han tenido influencia en la reciente creación literaria: George Orwell, por ejemplo, tuvo conciencia de los mismos (18); ya he señalado la presencia de la terminología kretschmeriana en la obra de Cortázar, y se la sigue encontrando a cada paso en autores y medios intelectuales. El hecho de que este central y dilatado enfoque del personaje literario, desde los clásicos hasta el presente, haya sido poco menos que olvidado de los profesores de literatura, puede explicarse, en parte, por las aplastantes modas del análisis freudiano y junguiano en las últimas décadas, que —fuera de ciertas aplicaciones esclarecedoras y, por tanto, originales— persiste en algunos como moda atrasada y, en parte también, a causa del doctrinario desprestigio de toda tipología en el productivo ámbito cultural anglosajón, debido a influencia de la psicología behaviorista; a tal circunstancia no habría que darle, en la crítica literaria, mayor peso que al hecho de que la ciencia médica base con frecuencia la investigación o el diagnóstico en el reconocimiento de tipos humanos.

A esta altura se puede trazar un cuadro de una serie de pares de rasgos contrapuestos, que ya separadamente, ya en compleja relación, suelen informar a los personajes literarios.

(18) Personalmente lo oí comentar con el novelista Mark Benny.

	«sanguíneo»	«melancólico»
	«allegro» (alegre o triste, Kretschmer)	«pensieroso» (serio [sensitivo o frío], Kretschmer)
	psiquis integrada	psiquis refracta
	espontáneo	reflexivo (autoconsciente)
	abierto	selectivo
	efusivo	medido
	sociable y festivo, bromista	«misanthrope», mordaz
	de «sentido común»	idealista, o visionario; *racionalizador*
(Schiller:)	«ingenuo» (poeta)	«sentimental» (poeta)
	intuición	logicidad
(Rousseau-Schiller:)	natural	hipercivilizado (exquisito, pedante)
(Kant:)	sujeto a las circunstancias (aspecto desfavorable)	atiende a principios (aun para desatenderlos)
	actúa por instinto (hábitos) (irracionalidad)	reflexión especulativa (conclusiones impredecibles)
(Goethe:)	disposición libre	disposición normativa ética
	acento en lo animal	acento en la conciencia (con su complejidad y caída)
	salvaje	doméstico
	coordinación *muscular*	*modo deliberado de moverse*
	similar al niño	similar al adolescente
	elusividad (misterio, poder mágico) (mito de Melusina)	coherencia (o incoherencia), persistencia
(Binet:)	objetivo	subjetivo
(Freud:)	erótico	narcisista
(Jung:)	extravertido	introvertido
(Kretschmer:)	ciclotímico	esquizotímico

Traeré al acaso unos pocos ejemplos de la narrativa de los últimos cien años. La pareja Clawdia Chauchat-Hans Castorp en *Der Zauberberg* casa con este patrón caracterológico (por ejemplo, en la imagen de la heroína que camina como el gato que se acerca al plato de leche está el rasgo de lo animal). En *Jude the Obscure* la pareja se establece con el doble de Arabella (aspecto animal) y Sue (aspecto de la mujer niña; *sprite,* hada-bruja), opuesto al introvertido, serio, reflexivo, desgarbado Jude de la hermosa novela de Thomas Hardy. Breton, en *Nadja* y *Arcane 17,* ha reconocido tales «intuiciones» en el arte novelístico de Hardy; recientemente, en *Collectif Change,* se observó lo mismo con respecto a *Rayuela,* de Cortázar, relacionándola a *Nadja,* de Breton (19). La sección «Wild Palms», de la obra

(19) Karine Berriot: «Cortázar, en quête de l'autre ciel», *Collectif Change,* núm. 13 (Déc. 1972), pp. 39-43.

homónima, es la novela caracterológica de Faulkner; uno se tienta de pensar que el nombre goethiano de la heroína no fue casual (así como Cortázar armó la palabra «antigoethianamente» cuando se puso a comentar una manera peculiar de concebir una tipología binaria; véase cita de la primera página del presente artículo). El examen del texto de Faulkner muestra significantes coincidencias con el de Hardy en la novela que acaba de mencionarse, tanto como una común relación de ambas obras con motivos y tipos poéticos de los románticos ingleses: la polaridad (Coleridge); el andrógino (Shelley); la elusiva, salvaje, bruja hembra (Keats). La caracterología se insinúa en todas las obras del freudiano-junguiano Hermann Hesse y es el tema mismo de una de sus novelas, cuyo título, *Narziss und Goldmund,* no puede ser más explícito de la nomenclatura caracterológica freudiana. Se me acuerda en esta somera mención el extraño relato *La notte di don Giovanni,* de Moravia, construido sobre análogas notas caracterológicas y de la visión trascendental de los sexos.

Varios novelistas de nuestro idioma se han destacado en esta vena creativa, empezando, como se ha visto, por el más grande. Al respecto ya se puede separar naciones; hasta ahora me he encontrado con ellos en las literaturas de España, Chile, la Argentina. Ya he señalado la estructura caracterológica de *Un perdido,* de Eduardo Barrios, en el artículo que menciono más arriba (nota 17). La extraordinaria heroína de Ernesto Sábato, Alejandra, quizá esté aún mejor caracterizada en este sentido que la Lucía de Cortázar y, sin duda, la sobrepasa en fuerza épica; no en vano la versión francesa de *Sobre héroes y tumbas* se titula *Alexandra.*

Galdós, y en nuestro siglo Baroja y Pérez de Ayala, con frecuencia han delineado a sus personajes de acuerdo a las intuiciones psicológicas que estudiamos; traje algunos ejemplos de los autores españoles al ensayo comparativo que acabo de mencionar. Clarín, en el siglo XIX, ya observó que Marianela y la Mignon de Goethe «se parecen, miradas con cierto cristal, como dos gotas de rocío» (20). Clara de *La Fontana de Oro* es goethiana. *Lo prohibido* —dos magníficas heroínas sobre un poblado fondo de increíble vida— puede muy bien ser la novela europea de más rico contenido caracterológico. Cortázar, en el brillante capítulo 34 de *Rayuela,* hizo una despiadada burla satírica de la novelística del siglo XIX, a expensas del estilo galdosiano en *Lo prohibido;* ¿no resulta significativo que del centenar de obras de Galdós, sin contar las de tantos decimonónicos, Cortázar haya elegido precisamente la obra más notable por su estructura y

(20) *Galdós,* Madrid, 1912, p. 63.

excelencia caracterológicas? (en la sátira literaria de ese capítulo la actitud de destruir lo que se ama, característica de Horacio Oliveira, no la está teniendo el personaje, sino el autor-crítico Cortázar).

LOS PERSONAJES DE CORTAZAR

Internémonos por ese mar que es *Rayuela.* Los rasgos vinculados con la espontaneidad y naturalidad en el cuadro anterior —casi todos— se avienen sin esfuerzo a la Maga, y los rasgos contrastantes de la otra columna en casi su totalidad caracterizan del mismo modo a Horacio.

En el capítulo 19, la Maga le dice a Horacio: «vos sos más bien un Mondrian y yo un Vieira da Silva» (21); es decir, él es «un espíritu lleno de rigor» y ella, implícitamente, una psiquis verdaderamente inspirada, intuitiva, más próxima a la fuente natural. Aquí el par opuesto y complementario aparece en las actitudes intelectuales, lo que nos hace recordar la misma complementación de los presonajes más significativos de *Point, Counterpoint,* de Huxley; Philip Quarles, de mente especulativa, y Mark Rampion, artista intuitivo. La Maga le dice a su amante: «Sos como un médico, no como un poeta.» El diálogo de una página que se sucede (lug. cit.) es interesante y nos sirve para precisar los personajes analíticamente, aunque la Maga se nos desdibuja un tanto en nuestra aprehensión. Quizá Cortázar falle en este intento de conferirle a la Maga un elemento de especulación caracterológica por medio de imágenes concretas. Horacio le dice: «Es increíble lo que te cuesta captar las nociones abstractas.» Lo cierto es que la misma preocupación psicológica de la Maga, sea como fuere su expresión, es una actividad abstractiva que no condice con su temperamento puramente espontáneo tal como se nos aparece a lo largo del relato, y que nuevamente queda la impresión de que es Cortázar quien se apropia indebidamente de la Maga para hacerle decir lo que a él le bulle en la cabeza.

El pasaje que acabo de observar tiene como antecedente una discusión menos esquemática o a propósito, y en la misma medida, más sugerente y literariamente brillante, sobre Mondrian y Klee, en el capítulo 9 (pp. 52-53). En ella no se acentúa el aspecto (o manera de ser, constitución psíquica) de «rigor» en Mondrian, «una maravilla, pero sin aire», sino los de «sensibilidad pura» —o pureza, contra «refinado para refinados» en Klee—, «Mondrian pinta absoluto», «necesita de tu inocencia»; «inocencia edénica», «preadamismo» (andrógino), «atemporalidad»... «—... ¿Te explico? —No —dijo Etienne—.

---

(21) *Rayuela,* p. 95. La página de las citas subsiguientes de *Rayuela* se dará entre paréntesis en el texto.

C'est vache comme il pleut.» Muy cortazarianamente nos llegan ecos del ensayismo alemán, al que nos referimos en el texto, y puede tratarse simplemente de la creación (intuición, *Denkexperiment*) del propio autor en un tema que le interesa profundamente. La naturaleza de esta presentación no permite extenderse en un análisis especial de tales correspondencias, que merecería por sí solo un artículo. Toda la novela es un inagotable venero de pasajes y episodios de excepcional fuerza, significado y belleza —¡que no se cree la impresión, al dar con más de una disección de pasajes problemáticos (que abren resquicios por los que sorprendemos la urdimbre del tejido cortazariano), que se quiera o pueda cuestionar la excelencia de este novelista y cuentista, uno de los más grandes creadores de personajes y cazadores de trascendentales de la novelística actual de Occidente! (véanse juicios en notas 14 y 26).

En el capítulo 98 es Horacio en primera persona quien, con la «dialéctica» surrealista, analiza y ve la intuición de verdad y sabiduría en la aparente ignorancia y la indeliberación de la Maga: «Un murciélago frenético, el dibujo de la mosca en el aire de la habitación. De pronto, para mí sentado ahí mirándola, un indicio, un barrunto. Sin que ella lo supiera, la razón de sus lágrimas o el orden de sus compras o su manera de freír las papas eran *signos*» (p. 499).

En el capítulo 33 Horacio, otra vez en primera persona, la compara con una leona. Sigue: «Mi única culpa es no haber sido lo bastante combustible para que a ella se le calentaran a gusto las manos y los pies. Me eligió como una zarza ardiente, y he aquí que le resultó un jarrito de agua en el pescuezo» (p. 226). Se nos viene a la imaginación la pareja de amantes de la novela caracterológica de Faulkner, en la que Harry siente que Charlotte es un halcón, mientras que él es un gorrión, y volvemos a percibir el parentesco de estas heroínas simples y espontáneas, todas con esa fuerza, con ese significado misterioso y trascendental, que nos viene desde el «eterno femenino» de la heroína de Goethe.

En el capítulo 93, Horacio piensa en la separación y en que la Maga se curará más rápidamente que él, aunque lo quiere más que él a ella: «Claro que te curarás, porque vivís en la salud...» Sigue el contraste del sentido del amor en ella y él en un pasaje muy bello y significativo. Termina: «Dadora de infinito, yo no sé tomar, perdoname. Me estás alcanzando una manzana y yo he dejado los dientes en la mesa de luz» (pp. 483-484).

Más abajo, en la misma página, Horacio nos da la concepción mítica del amor: «A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no vas a elegir la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuan-

do salís de un concierto.» En el capítulo 24, uno de los amigos del Club de la Serpiente le dice a la Maga: «Usted y Horacio... En fin, tienen algo de inexplicable, una especie de misterio central. Ronald y Babs dicen que ustedes son la pareja perfecta, que se complementan» (p. 151). El que le habla, que está tratando de sustituir a Horacio, agrega que él no ve que se complementen tanto.

En el capítulo 93, que ya hemos citado, Horacio se compara con ella en un pasaje de valor caracterológico que evoca la clásica oposición entre el tipo de principios o educación, y el «de naturaleza» con todo su misterio y fuerza elemental: «... yo delicada porcelana recién desembarcada, *Handle with care,* y ella Babilonia, raíz de tiempo, cosa anterior, *primeval being,* terror y delicia de los comienzos, romanticismo de Atala, pero con un tigre auténtico esperando detrás del árbol» (p. 486).

En el capítulo 4 sale otra vez —una de tantas— el contraste entre el poder intuitivo de la Maga y la trabajosa búsqueda racional de sus compañeros: «La Maga oía hablar de inmanencia y trascendencia y abría unos ojos preciosos que le cortaban la metafísica a Gregorovius... Solamente Oliveira se daba cuenta de que la Maga se asomaba a cada rato a esas terrazas sin tiempo que todos ellos buscaban dialécticamente» (p. 41).

En el mismo párrafo se lee (sin cursiva en el original): «Fauconnier *tenía razón; para gentes como ella el misterio empezaba precisamente* con la explicación» (observar que aquí la Maga se nos diluye en la tipificación, ese «recurso inmediato del novelista» que declara Cortázar en la cita que comenté al principio). Se trata de Henri Fauconnier, autor de *Malaisie,* cuya heroína corresponde a un medio cargado de exotismo, incomprensible para los personajes europeos: o el temperamento y mentalidad del personaje —en este caso «exótico»— coincide en varios aspectos con el tipo espontáneo que hemos visto en las letras occidentales, o se ha recurrido a la intromisión espuria del motivo de «primitivismo», a que ya me he referido, para lograr una heroína con fuerza de espontaneidad. Es probable que al lector europeo que haya leído a Fauconnier se le produzca una asociación mental paralela de «primitivismo», al encontrar esa referencia en la obra de Cortázar, sin darse cuenta que en el Mondevideo de la Maga, así como en toda su extensísima zona geográfica, no hay ni pizca de «primitivismo» ni exotismo —quizá lo haya menos que en crecidas ciudades y zonas del Mediterráneo—. Por el contrario, obsérvese que la Lucía de Cortázar es una chica de la clase económica y sociológicamente más baja del Uruguay, lo cual no le impide ser totalmente independiente y hasta aventurera del modo más «moderno»; encon-

trarse como el pez en el agua en París y estar divertida en el Club de la Serpiente de los expatriados multinacionales; por cierto se toma, ingenua y sarmientinamente, muy en serio la educación y la «cultura», lo cual da materia a Horacio para su indulgente menosprecio —no por «enterado» menos pedante—, y tiene ella misma una exclusiva «mesa de trabajo» para sus lecturas y cómicas inquietudes intelectuales (*passim;* en particular, el satírico capítulo 34). Sin perjuicio de su excepcionalidad «constitucional» de personaje literario, Lucía la Maga no sólo es «verosímil», sino que en mentalidad y actitudes corresponde sociológicamente a su medio rioplatense originario. La cita de Fauconnier resulta, pues, como algunas otras de *Rayuela,* fuera de lugar, en este caso por partida doble.

En el capítulo 142 los amigos del Club de la Serpiente tratan de entender a la Maga o descifrar su misterio después de su desaparición. Ronald dice: «No sé cómo era. No lo sabremos nunca... Toda esa baraja de antinomias, de polarizaciones. Para mí su tontería era el precio de ser tan vegetal, tan caracol, tan pegada a las cosas más misteriosas» (p. 606). Ese capítulo, con varios personajes diferentes que tratan de analizarla, agrega perspectiva a nuestra visión de la heroína; en realidad en toda la novela se la intuye y se siente su presencia. En ese gran linaje que hemos señalado en la literatura de Occidente, la Maga de Cortázar es uno de los personajes más fuertes, ricos y sugestivos.

La concepción caracterológica de Cortázar se hace patente en otras obras, en las que el aspecto psicológico aparece diluido a veces en el social, a veces en el imprecisamente llamado «metafísico». Ya en *Los premios* todo el mundo se clasifica en «glúcidos» y «lípidos»; la dicotomía caracterológica es el producto de la mente genial de un niño —otra vez el personaje espontáneo por excelencia, que se encarga de «intuir» y expresar crípticamente lo que en realidad es el producto de tanteos psicológicos de siglos y, en el propio autor, un «recurso inmediato» novelístico. En *62— Modelo para armar,* el par opuesto y complementario lo forman los argentinos expatriados Calac y Polanco, quienes a lo largo del relato se clasifican a sí mismos y recíprocamente de «petiforro» el primero y «cronco» el segundo; resulta claro que los tipos cronco y petiforro traducen una vez más la visión caracterológica del autor. Estamos dando con uno de los procedimientos artísticos favoritos de Cortázar: la escritura con clave.

La parquedad con que Cortázar insinúa los rasgos psicológicos en *62 - Modelo para armar* no impide reconocerlos; así en el «petiforro solitario» Calac (22), de mente abstractiva, de actitudes y gustos im-

(22) *62 - Modelo para armar,* Buenos Aires, Sudamericana, 1968, p. 125.

posibles de predecir, se ven otra vez claras correspondencias con el temperamento esquizotímico de Kretschmer, y en la espontaneidad y euforia de los «croncos» como Polanco, «útiles y sobre todo leales a los amigos» (23) —como los define la novela—, se ven correspondencias con el temperamento ciclotímico, opuesto al anterior. Calac se encuentra, pues, en una misma familia con Horacio Oliveira, el protagonista de *Rayuela;* anotemos que Calac es un escritor expatriado por el gusto de aislarse, a pesar de que ama y aprecia a su país más que el extranjero, y agreguemos que también, como a Oliveira, puede identificárselo parcialmente con el mismo Cortázar, en este caso gracias a pasajes intencionadamente autobiográficos. Que los argentinos Juan, Calac y Polanco son los personajes más trabajados o pensados de *62 - Modelo para armar,* se ve en la anticipación de los mismos que se encuentra en el capítulo «Diálogo con maoríes», de *La vuelta al día en ochenta mundos* (24).

¿Hasta qué punto las coincidencias anotadas pueden hacernos presumir que Cortázar haya leído —además de los inevitables modelos literarios de Goethe, Galdós y otros— teorías psiquiátricas y del temperamento y en particular las de Kretschmer? Al estudiar a Barrios ya me referí al notable interés en la psicología de la personalidad y la *caracterología —término entonces de moda— en* Iberoamérica. En 1947 apareció en México una edición de Kretschmer en forma de folleto económico de la Biblioteca Enciclopédica Popular, editada por la Secretaría de Educación Pública, con el título no menos popular de *Genio y Figura,* que reproduce la parte correspondiente al estudio de los temperamentos esquizotímico y ciclotímico —observemos que en la misma Biblioteca o colección hay títulos como «Manual de avicultura», «El misterio de la Atlántida», «El folklore literario y musical de México»—. Se vuelve a evidenciar cómo los americanos ibéricos seguían o integraban la orientación cultural europea, y en la misma medida se distinguían de los Estados Unidos en esta materia, pues, como vimos, la psicología de carácter constitucional o caracterológica, de enorme volumen en Europa, apenas si cruzó el Atlántico Norte.

En 1944, también en México, el Fondo de Cultura Económica publicó la traducción de una obra de síntesis y divulgación del conocimiento caracterológico, la cual no pasó inadvertida a los escritores o intelectuales —*Los tipos humanos,* de Eugenio Schreider, archivista-bibliotecario de la Sociedad de Biotipología de París—. En esa obra la clasificación psicosomática de Kretschmer se estudia con

(23) Lug. cit.
(24) *La vuelta...*, pp. 63-66.

mayor amplitud que la de ninguna otra autoridad. El libro de Schreider tuvo gran difusión en la zona de influencia del Río de la Plata —en la cual, recordemos, se traducían en esa época al castellano las obras de los discípulos de Freud, entre ellas la seminal *Tipos psicológicos* de Jung. Es difícil concebir que un Cortázar, en cuya creación se evidencia el interés en la materia, pudiera haber ignorado el comentado e informativo libro de Schreider, que se exhibía en todas las librerías de la Argentina, donde Cortázar se encontraba entonces. Acotemos que los esquemas de las obras de divulgación son más del gusto de los creadores de novelas, a quienes sirven tan sólo de confirmación o guía para las más importantes observaciones que hacen en los modelos vivos y en la exploración introspectiva; el estudio exhaustivo de dichas teorías en los tratados originales es más propio de la ciencia y tendería a ahogar el arte.

A la luz de lo que antecede se aclaran otras áreas de la creación cortazariana, como «Historias de cronopios y de famas», relato que integra el libro del mismo nombre aparecido en 1962. Ya el primer párrafo es claramente el comienzo de un criptograma: «Sucedió que un fama bailaba tregua y bailaba catala delante de un almacén lleno de cronopios y esperanzas. Las más irritadas eran las esperanzas porque buscan siempre que los famas no bailen tregua ni catala, sino espera, que es el baile que conocen los cronopios y las esperanzas» (25).

Observemos que un criptograma se hace en base a ingenio y, por tanto, naturalmente, con plena y clara consciencia. Como ya lo he afirmado, esta visión crítica contradice interpretaciones corrientes de esta obra de Cortázar, tanto de la crítica en español como de la que ha aparecido en otros idiomas. Para muestra basta un párrafo de la reseña publicada en los Estados Unidos por la revista *Time* en su número del 13 de junio de 1969: «Cortázar's *Cronopios and Famas* is an assortment of free-floating insights of varying specific levity. Some never quite surface. They are the blind fish of his inspiration, stunted in the sealed caves of his most private fantasy.» «Las *Historias de cronopios y de famas* son un surtido de visiones profundas (penetración-percepciones) que flotan libremente [¿cómo puede ser?, así dice el crítico norteamericano, "free-floating insights"] de variado peso específico [?]. Algunas nunca salen a la superficie; son los peces ciegos de su inspiración, atrofiados en las cavernas de su más recóndita fantasía» (26).

---

(25) *Historias de cronopios y de famas*, Buenos Aires, Ediciones Minotauro, 1962, p. 113.

(26) Sección «Books», p. 105. Hay estudios en español igualmente ciegos para el fondo sociológico argentino y estudios en inglés mejor orientados o que honradamente reconocen «our immense ignorance of his [Cortázar's] country», como lo hizo Donald Keene en su

Que los cronopios, los famas y las esperanzas son expresión satírica de tres tipos de humanidad en una sociedad, la argentina en este caso —y no los peces ciegos del fácil, socorrido inconsciente—, se transparenta en seguida. El aspecto social predomina en que se enfocan las interacciones entre los individuos de los tres tipos; ver, por ejemplo, el capítulo «Filantropía», que podría aplicarse a cualquier sociedad relativamente desarrollada, en el cual los grupos progresistas y con sentido social —«famas»— se sienten obligados a socorrer a los económicamente retrasados —«esperanzas»—, mientras los individualistas —«cronopios»— «se ne fregan» (expresión italiana muy a tono con el medio argentino) (27), todo esto expresado con claves simples y mucha comicidad. La situación argentina se revela aún con mayor claridad en el capítulo «Inconvenientes en los servicios públicos», donde aparecen desde el tango *Esta noche me emborracho* hasta el Geniol y el aceite Cocinero; en el mismo abundan las ridículas frases hechas —la sátira llega a la burla— que corresponden a la cultura de masas de ese país; como, por ejemplo, «un distinguido autor de canciones folklóricas» (pp. 139-140), o, en el capítulo que sigue, «Haga como si estuviera en casa», una serie de leyendas como las que se leen en azulejos: «La casa es chica, pero el corazón es grande» (pp. 141-142), etc. El aspecto psicológico no es menos patente, y el caracterológico aparece con más fuerza que en ninguna otra obra de Cortázar, particularmente en el capítulo «Su fe en las ciencias» (pp. 137-138), el cual es una traviesa sátira de las caracterologías; es decir, una autocrítica burlesca del mismo Cortázar, ese incesante humorista, que revela que está al tanto de lo que ocurre en el campo científico.

La evidente visión tipológica, así como el doble enfoque de la psiquis y lo social, me llevó de inmediato a repasar los tipos psico-

---

valiosa presentación de la traducción de *Rayuela* (reseña principal, primera plana, de *The New York Times Book Review*, 10 de abril de 1966). En la misma prestigiosa publicación, número del 15 de junio de 1969, C. D. B. Bryan hace un comentario mejor orientado, aunque no incondicionalmente favorable, de *Cronopios and Famas;* a la luz de lo anterior, resulta mayormente significativo el juicio sobre *Hopscotch (Rayuela)*, con que el mismo conocido escritor comienza su estudio del otro libro, que vale la pena transcribir: «I think *Hopscotch* is the most magnificent novel I have ever read, and one to which I return again and again. No novel by any living author has more influenced me, more intrigued me, or more enraptured me than *Hopscotch.* No novel has so satisfactorily and completely and beautifully explored man's compulsion to explain life, to search for its meaning, to challenge its mysteries. Nor has any novel in recent memory levished such love and attention upon the full spectrum of the writer's craft.» El artículo «Cortázar», de la actualísima e intelectualmente orientada e informada *Encyclopaedia Universalis* (París, 1968), con la mayor brevedad y naturalidad dio en el clavo interpretativo —sátira, fondo social— de *Historias de cronopios y de famas;* es la mejor presentación breve del escritor argentino, que abarca el período culminante de su producción.

(27) *Historias de cronopios...*, pp. 129-130. La página de las tres citas subsiguientes se da entre paréntesis en el texto.

sociológicos —de los cuales recordaba una buena síntesis en la obra ya mencionada de Schreider—. Allí encontré en seguida la concepción del teórico económico-social del siglo pasado Mijailovski, en una síntesis expositiva que se ajusta sin esfuerzo a la versión en cifra que nos da Cortázar (28). Adelantamos que este populista ruso, aun cuando está centralmente entroncado en el pensamiento de Occidente (Schiller, Fourier) e influyó en otros escritores (pienso ahora en Georg Kaiser), apenas si fue traducido: la completísima Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos tenía hasta hace poco tan sólo una traducción al francés de una crítica de Herbert Spencer que hizo Mijailovski. Resulta, pues, que la tipología del autor ruso se conoció entre nosotros gracias a la presentación que hizo Schreider, en el número 496 de las publicaciones de la Biologie du Travail et Biotypologie y en la traducción castellana. De repente esta traducción hecha en México cobra una importancia excepcional y los indicios repetidos se refuerzan recíprocamente.

Mijailovski llama «inferiores» a las sociedades diferenciadas, tales como las naciones industriales modernas —basadas en la división del trabajo que da origen a castas, clases, profesiones—, y «superiores» a las agrupaciones homogéneas en las que todos los individuos pueden por igual desarrollar armónicamente sus aptitudes e inclinaciones, participando en todas las actividades fundamentales del grupo. De esta clasificación, Mijailovski deriva tres tipos de hombres, según como reaccionan en la sociedad; se trata de la sociedad industrial moderna, es decir, inferior para Mijailovski, tanto como para ciertas actitudes intelectuales y movimientos recientes. El tipo *adaptado* o *práctico* comprende a los individuos satisfechos, altamente socializados, que identifican sus intereses con los del medio en que viven y aceptan el *statu quo,* y que pueden y suelen alcanzar el éxito económico y social favorecidos por la adaptación. Este tipo adaptado, que para Mijailovski es *inferior* por cuanto se resigna a las deformaciones impuestas por la sociedad, se ajusta sin esfuerzo a los «famas» de Cortázar, que bailan «tregua» y medran en satisfactorios convencionalismos.

Muy diferente ante el medio aplastante es la actitud del tipo llamado *ideal* de Mijailovski, que comprende a los inadaptados superiores que no se pliegan, sino que resisten las imposiciones del orden social y luchan por la individualidad defendiendo su «fórmula de vida», su integridad vocacional, su personalidad total. Estos son los «cronopios» de Cortázar. Observemos que si nos apartamos un tanto del enfoque social y utopista y pasamos por alto lo incompleto

(28) *Los tipos humanos,* pp. 188-197.

y parcial de la visión psicológica de Mijailovski su tipo «ideal» se aviene a los rasgos psicológicos favorables del temperamento esquizotímico de Kretschmer: la defensa del ámbito individual, el predominio de la idea y lo deliberado en el comportamiento, lo refractario al hábito, la independencia y la originalidad. Ya hemos visto que al protagonista de *Rayuela,* Oliveira, le correspondería el temperamento esquizotímico, y que Cortázar se identificó como cronopio en *La vuelta al día en ochenta mundos.* Aparece, pues, una correlación, en la escritura con clave de Cortázar: temperamento esquizotímico, tipo «ideal» de Mijailovski, glúcido, cronopio, petiforro.

El tercer tipo de Mijailovski, el *inestable,* comprende a los inadaptados inferiores, de reacciones extremas, ya violentas, ya pasivas. Este tipo es incapaz de la independencia y la conducta deliberada del inadaptado ideal, y cae de su peso que toda reacción violenta se dirigirá contra los satisfechos adaptados, que se identifican con la organización y los valores de la sociedad actual —el *establishment*—. Este tipo *inestable* —correspondiente a la plebe— se ajusta a las informes, alternativamente pasivas y violentas «esperanzas» de Cortázar. En este punto ya se aclara el primer párrafo de «Historias de cronopios y de famas» que hemos leído; en él las esperanzas dirigen su reacción violenta, tal como corresponde, contra un fama que trata de bailar danzas exóticas, probablemente en un club «deportivo-social» de la clase baja, donde los socios quieren bailar a su gusto.

Al aplicar esta clave, los demás elementos criptográficos del relato encajan sin esfuerzo alguno en aspectos de la realidad social argentina, empezando por los misteriosos bailes tregua, catala y espera —en esa época el universal foxtrot, probablemente la rumba o la conga (por un tiempo extranjeras en la Argentina) y el tango— y las predilecciones de famas, cronopios y esperanzas.

Por si a alguien le quedara alguna duda, en el capítulo «El almuerzo» se establece que los famas —a pesar de que se los reconoce como el grupo de mayor éxito económico— son «infra-vida», mientras los cronopios son «super-vida» (29), términos éstos que apenas si disfrazan la singular concepción y paradójica terminología de Mijailovski.

En *El libro de Manuel* la tipología del carácter aparece apenas como vislumbres momentáneas, o demasiado consabidas observaciones de algún personaje. Está, por supuesto, el protagonista «duplicado» (30) (término que disimula el tono científico), que le dice a otro: «A juzgar

(29) *Historias de cronopios...,* p. 125.
(30) Buenos Aires, Sudamericana, 1973, p. 170.

por tus exigencias caracterológicas uno se pregunta...» (p. 118), lo cual informa el sentido de la mención de Nadja líneas arriba —el motivo de Melusina, «perdue, retrouvée» (Breton)— y con los ya no originales encuentros y desencuentros, demasiado reminiscentes de *Rayuela*. Es como si los personajes (y su autor) por fin se hubiesen desahogado del impulso caracterológico que invadía la creación y sólo quedara el efecto de la inercia.

Es intención y anhelo de estas páginas contribuir a la percepción trascendental y por tanto al goce estético a la lectura de la obra cortazariana, y puede que sean indispensables para la comprensión de un relato satírico como «Historias de cronopios y de famas». Pero asimismo pueden llevar, si no aparece claro su sentido, al error de exagerar la importancia del elemento científico en la creación poética. Cortázar es ante todo un escritor de cuentos y novelas, y más que todo un poeta, y —por si no bastara— un insigne bromista. Y aunque por cierto hombre culto, no es —quizá afortunadamente— el tremendo docto que algunos creen al encontrar tantas y tan variadas alusiones en el diálogo y pensamiento de sus «enterados» personajes; esto es erudición de café de alto vuelo intelectual, experta en «name throwing», producto natural tanto del París de *Rayuela* como del Buenos Aires de Cortázar.

Hemos asistido a la confluencia de las letras de Occidente con la filosofía de visión antropológica, que no ha cesado de influir en la creación de personajes, particularmente en los clásicos de la literatura. Cortázar, al igual que otros grandes creadores antes que él, ha aumentado de su propia fuente vital ese caudal común.

ANGEL MANUEL VAZQUEZ BIGI

University of Tennessee
KNOXVILLE, Tenn. 37916
USA

TRES HORIZONTES HACIA CORTAZAR

Siempre puede constituir una tentación el intento de fabular sobre las pautas ya establecidas, por muy deslumbrantes y frondosas que éstas sean. En este sentido, quizá constituya la mejor forma de rendir homenaje a una figura universal de las letras de nuestro tiempo el ensayo de perseguir tres ideas que pudieron ser objetivos e hipótesis de su trabajo o que también pudieron no representarlo nunca.

ITINERARIO PARA LEER UNO O VARIOS LIBROS

A cualquiera puede pasarle: en Madrid o en Marsella, en Nanterre o Chivilcoy; resulta que el hombre va por una calle, cuidando de pisar firme en el centro de las losas y ruborizándose al descubrir que lo está haciendo; el hombre tiene más de cuarenta y cinco y menos de sesenta años, está en una situación cronológica en la que todo da lo mismo; puede que no tenga hijos o a lo mejor tiene demasiados; su trabajo no le satisface, pero por seis días a la semana se entrega a él con alma y vida, quizá con el presentimiento de que al final la empresa dará un gran almuerzo para todos los compañeros y le regalará un reloj de oro; a lo mejor también un Quijote de escayola o una taba gaucha engastada en plata.

El hombre no es muy aficionado a leer; en el living de su casa tiene perfectamente alineado y apenas abierto una Historia universal, una Geografía pintoresca y una serie de novelas que tuvieron mucho éxito porque salieron adaptadas en la televisión. Apenas va al teatro porque queda lejos de su casa. Cuando entra en el cine, no sabe nunca lo que va a ver, todo lo más tiene una vaga idea de quiénes son los protagonistas. El deporte como espectáculo tampoco le gusta, de chico fue malo para patear el balón y le quedó para siempre una sorda envidia hacia aquellos que saben hacerlo; no le interesan los caballos, porque una vez perdió algo de dinero apostando. No es bebedor, porque sufre dispepsia crónica; su aspecto físico y sus reducidas posibilidades económicas dejan su horizonte femenino reducido a una sola mujer, que lleva su apellido y que tripula una increíble colección de batas vulgares, que es capaz de teñirse el pelo de la forma más aborrecible y que pronuncia su nombre como si en la laringe tuviera los goznes de una puerta mal engrasada.

El hombre —no hay por qué llamarle nuestro hombre: nadie es de nadie— fuma; cuando se le atasca una partida en un balance, fuma; en aquel momento en el que se le interponen ante los ojos

unas nalgas flexibles enfundadas en un pantalón o flotando dentro de una pollera, fuma para disimular el concentrado furor de su mirada. Cuando lee que el tabaco produce cáncer, fuma; al enterarse de cómo y cuándo ha triunfado el más tonto de sus compañeros de clase, sigue fumando; cuando la dispepsia permite que un almuerzo de sábado le deje totalmente satisfecho, fuma también, y cuando piensa por un momento que su vida pudo ser algo mejor, más brillante, más noble, más grata, fuma igualmente y la idea se va por cualquier rincón de la habitación envuelta en humo.

A cualquiera puede pasarle. De pronto, se para delante de la vitrina de una librería; es posible que le llame la atención la imagen de una mujer desnuda campeando en una portada; puede también que una vieja afición no cultivada le haga mirar hacia la portada de un libro de filatelia o de arte etrusco o de cirugía abdominal; en todo caso, se para y mira. Una necesidad que no ha sentido antes, suma de olvidadas desazones y de perdidos recuerdos, le hace entrar en la tienda; levanta un libro y lo hojea distraídamente, pasa las páginas, se fija en un nombre, en el título de un capítulo, en una viñeta, casi sin verlo pasa la mirada sobre un apasionante párrafo que dice: «Impreso en la Argentina, queda hecho el depósito que previene la ley 11.723...» Todavía no sabe «que los libros van siendo el único lugar de la casa donde aún se puede estar tranquilo».

Algo inusitado se convierte en un mensaje de letras que lleva a su poco ejercitado cerebro un mensaje desconcertante. Hay un libro susceptible de numerosas lecturas, que puede leerse al derecho o al revés, salteando una o varias páginas, siguiendo la más arbitraria dialéctica de los caprichos. Su primera reacción de hombre de ley, consumidor de bicarbonato y apacible viajero hacia la jubilación es de escándalo; no se puede hacer eso, los libros, en la medida en que él recuerda haber leído uno que otro, empiezan por una introducción o un prólogo en el que una persona muy sabia, a veces un doctor, explica lo interesantísimo que es el tema y lo listísimo que es el autor; luego llegan los capítulos, numerados correlativamente, disciplinados como mendigos que aguardaran la sopa boba de la beneficencia. Y, al final, hay una conclusión, en la que se vuelven a decir resumidas todas las cosas que se han dicho antes o inadvertidamente se afirman algunas que no llegaron a insertarse en el lugar oportuno. Eso es un libro y no un extraño cachibache de páginas en el que el propio autor advierte que se puede leer a capricho, omitiendo partes, creando las sucesiones de páginas más aleatorias e inesperadas. Es evidente que esto no puede ser.

Algo le dice a este hombre de Madrid o de Marsella, de Chivilcoy o de Villaverde Bajo, que en un libro así tiene que existir una dimensión inesperada. Poco a poco, sin leer nada más que lo indispensable, el extraño libro se le va haciendo atractivo. Piensa que en el fondo hay que conocerlo todo y que no se pueden hacer excepciones con estas cosas modernas. En la caja de la librería, una alemana menopáusica recibe sus billetes, le devuelve el cambio, introduce una tarjetita dentro del libro, lo envuelve en una bolsa y se lo entrega todo acompañado de la sonrisa con que las encargadas de los campos de exterminio nazis recibían a un judío recién venido.

Ahora ya, al volver hacia su casa, hacia el olor de una cocina vencedora en mil potajes y responsable de su dispepsia, el hombre no se preocupa de pisar en el centro de las losas, quiere ir a sentarse, a calarse las gafas de leer y a ver si de una vez se entera del por qué y el para qué de las páginas caprichosas, de la propuesta anárquica de una lectura diferente. Debajo del brazo, envuelto en la bolsa en donde lo depositó la alemana, un universo de situaciones, de palabras, un aluvión desorbitado de sensaciones y de sentimientos se estremece jubiloso. Porque los que habitan en las páginas de *Rayuela* saben ya que muy pronto va a unírseles un nuevo personaje.

BITACORA DE CORTAZAR

A mil doscientas toesas de las islas de la rutina, más allá de donde se pierden los rumores de las calculadoras y los campanillazos de los despertadores, se entra por un canal estrecho entre dos enormes promontorios, dos peñones amenazadores llenos de casas y de teatros y de ateneos para la libertad y la cultura y periódicos para la cultura y la libertad. Si logramos encontrar un rumbo equidistante y evitamos naufragar en los acantilados, no tendremos necesidad de asistir a un concierto en donde masas provincianas, redimidas por las deidades de lo filarmónico, se entregan a las más increíbles manifestaciones de entusiasmo, ni estaremos presentes en el festival conmemorativo que ofrece una fábrica de alpargatas y evitaremos el abismo que se abre cuando nos convirtamos en exilados y unas cartas insólitas vienen desde el otro lado del mar a insistirnos en que la culpa, una extraña responsabilidad que apenas tiene nada que ver con el Decálogo ni con las éticas puritanas, se ha exilado con nosotros.

Dos jornadas más adelante, por un brazo de río del color más sucio de los terciopelos, nos daremos de manos a boca con una ciudad inverosímil, que, sin embargo, es verdad, que se nos mete en los ojos como un puñetazo que no pudiéramos esquivar y entonces viviremos el infierno de sábanas del pujilista roto y la angustia de la madre que escribe una carta al pequeño bebé que no la leerá nunca y viajaremos con los ganadores de un premio que no saben lo que han ganado ni por qué lo han ganado, que incluso llegan a pensar que lo obtenido, que la retribución indescriptible es la soledad, la fría sensación de estar solo y desnudo, tripulante de un camarote o de una pieza cualquiera, frente a un espejo, que es un testimonio devolviéndonos la inexpresable sensación de lo solitario, o al lado de personas que al unir su soledad a la nuestra nos hacen llegar a indescriptibles cimas de desaliento.

De cualquier forma, desembarcaremos y sobre una calle copiosamente iluminada, que no alumbra a nadie, sin un paso furtivo de gato ni un ronquido de mendigo, llegaremos a un enorme edificio oficial de pasillos laberínticos, en los que un gigantesco funcionario internacional, de ojos claros, pelo abundante y barba indispensable, traduce afanoso un documento importantísimo, que dentro de tres días no va a interesar a nadie. Y en estos pasillos, nos asustarán las suelas de nuestros zapatos y los ecos que devuelven las puertas cerradas, los cuadros representando batallas y justicias y bellezas y parnasos, en tal profusión, que casi seremos felices saliendo de nuevo a la calle, corriendo atropelladamente para tropezar de manos a boca con una persona que a lo mejor nos roba nuestro propio ser y se aleja con nuestro rostro, nuestros recuerdos, con ese extraño centro natural de proceso de datos que llamamos espíritu, dejándonos absolutamente vacíos y totalmente perplejos.

«Vivir no es necesario, navegar sí», proclamó en su escudo un hidalgo del norte de España, que a lo mejor era sedentario y reumático. Si volvemos al barco y hacemos dieciséis o dieciocho mil millas, llegaremos a un lugar en el que el aire acondicionado es una condena perpetua e indispensable, que resguarda del calor imprevisible del invierno, del calor lluvioso de la primavera, del tórrido fuego inexplicable del verano, del arder dorado del otoño. Y, si salimos del fresco que nos brinda la máquina runruneando como un gato bajo la ventana inútil, a lo mejor descubrimos el infierno, que es una estación de ferrocarril, en donde las gentes viven y mueren dentro de los más precarios límites del consumo, en un total hacinamiento, asistiendo al desfile de turistas que prodigan monedas

o aspavientos, disparos de cámara fotográfica o sonrisas que evidencian su cretinez.

Una última singladura vendrá a descubrirnos que no hemos ido a ninguna parte, que todo ha pasado en un mismo espacio y que faltamente los muchos mundos que existen se encuentran todos en éste y los mil panoramas que nos promueven la angustia del viaje y la frustración de no emprenderlo, se encuentran totalmente a nuestro alrededor. Aún tendremos que realizar un nuevo esfuerzo, se nos hará necesario progresar en el espacio, aun a sabiendas de que no existe, aprovechar el tiempo desde la evidencia de su inutilidad y de su totalidad inmedible. Si conseguimos esto, es posible que doscientas jornadas dedicadas a ver crecer el polvo sobre las fundas de los estantes, a contemplar cómo se seca la grasa en los ejes de los timones, nos hagan presentir un mundo distinto, un universo que ya no es de éste, que a lo mejor no tiene base física. Y si llega a alcanzarla es porque dos cerebros distintos se han comunicado a través de una chispa o de un destello, desde la apoyatura indispensable de las letras que forman palabras y que producen con un mismo código multitud de afirmaciones, con una misma afirmación, infinitos de mensajes.

Esta puede ser nuestra retribución; de cualquier manera ocurrirá algo extraordinario e inesperado; alguien dará un nombre a algo y esto tomará carta de naturaleza, descubriremos que siempre habíamos pertenecido sin saberlo a la especie recién inventada y nos transformaremos en amorosos exploradores que buscan el corazón de una sandía, en bebedores de vino a la luz de la luna, mientras sobre nuestras cabezas cruje un patíbulo constituido para no ejecutar a nadie y seremos voluntarios empleados de correos, alterando magníficos todas las reglas imaginables y aprenderemos artes difíciles: cómo hay que subir una escalera, qué movimientos son necesarios para desplazar un harpa, en qué medida se requiere un peculiar talante para vivir en la calle que lleva el nombre de un aburridísimo sabio alemán.

Nunca sabremos si éste ha sido el final de nuestro camino o su principio, incluso es posible que si entendemos bien este cuaderno de bitácora, cuyas páginas no ha rellenado nadie, al final de todo nos encontremos en el centro de un gran círculo y desde él muchos lectores señalen rumbos y apunten hacia horizontes aparentemente diferentes, pero que de alguna forma, a través de conocimientos de geometría que ya hemos olvidado, sabremos que estos lectores tenderán a reencontrarse exactamente en el mismo centro que ahora

estamos. Sabremos que de manera fatal todos los círculos se cierran y todos los horizontes son tentativas que invitan a un camino que a la larga nos devuelve como un *boomerang* de pasos al lugar del que salimos.

PRECISIONES PARA UN INVESTIGADOR DEL AÑO QUINCE MIL VEINTINUEVE

Yo ya me he muerto hace un montón de años, pero no tengo más remedio que pedirle un favor. Usted ha nacido para hacer lo que hace, está sentado o acostado, o colgado de los pies, o a lo mejor ni siquiera tiene pies ni espalda, porque ya no los necesita, en un trasto estupendo que ni siquiera tiene teclas, porque su voluntad lo acciona. Su misión es muy clara, tiene que informarse de toda la serie increíble de pavadas que se han escrito en el mundo en los tres primeros días del mes de octubre de 1980. Según mis cálculos, lleva usted ya setenta y ocho años dedicado a esta tarea; los instrumentos que la tecnología ha puesto a su alcance le han permitido examinar tonelada y media de madrigales, dos quintales métricos de artículos y editoriales políticos, tres azumbres de novelas y media docena de tratados de filosofía que a fuerza de copiarse unos a otros ya nadie sabe quién fue el primero.

Su trabajo es arduo, por eso no es extraño que en ocasiones haga pasar los textos con gran rapidez por los instrumentos sonoros y visuales de su artificio. Hoy mismo ha estado informándose sobre un montón de certificados negativos, de antecedentes penales; ayer leyó algunas cosas sobre suspensiones de pagos. Anteriormente, las declaraciones lacrimeantes de un cantante de moda que festejaba su vigésimo aniversario gimoteando ante el público y que ni él ni yo comprendemos cómo es posible que haya sido olvidado.

Aun cuando usted ha sido engendrado y programado para rehuir todo tipo de fatiga, me preocupa pensar que está profundamente aburrido, tremendamente cansado; las palabras y las letras se repiten con tanta insistencia que casi ya no comprende lo que dicen; muy pocas veces se interesa en iniciar un paso atrás y pide a los mecanismos una repetición, una aclaración o una traducción nueva. Si, como espero, es usted un hombre, debe estar tremendamente harto de la tarea para la que ha nacido, casi me temo que si es un robot se está aburriendo todavía más y se encuentra absoluta, decisiva, completamente harto.

Por eso, ya que le ha correspondido examinar estos papeles, quiero decirle algo, no sé si para que le sirva de consuelo, para ayudarle en su trabajo o porque me da la gana decírselo. Esta época, sobre la que usted sabe teóricamente mucho más que yo, gracias a sus máquinas, archivos y ficheros, es un tanto rara, yo diría que está llena de desaliento, de tristeza incontenida, de desesperación, es como si los dioses de todas las religiones se hubieran apuntado al seguro de paro, en la imposibilidad de encontrar unos espíritus frescos y serenos con los que se pueda trabajar. Poco a poco, nos hemos ido desentendiendo de todo, porque creíamos que al final nos encontraríamos ricos de libertad y al acabar sólo nos hemos encontrado con un enorme desaliento, con una terrible desesperanza. Es un mal asunto ese de vivir y escribir en los días que usted está investigando, cuando las gentes necesitan que les dé prestigio su automóvil y creen que divertirse es ponerse al volante y salir a la autopista del sur y aguardar unas horas interminables hasta que la persona deja de ser una persona y se convierte en un tripulante y casi se le distingue por la marca de su coche o por el color o por la bolladura de la aleta delantera. Y es una angustia tremenda esperar dentro de una nube de vapores de cobre o de gasolina, en un olor permanente de metal caliente para entrar en una ciudad absolutamente igual que la autopista, en donde a cada rato nos vamos a volver a quedar inmovilizados, esperando a que una señal roja se convierta en verde, para después, de manera inevitable, volver a enrojecer otra vez.

Pienso que en el mundo en que usted vive y de alguna forma me lee, ya no existen calles, ni peatones, ni necesidad de desplazarse, incluso ustedes se han dado cuenta de que el tiempo es sólo uno y si nos elevamos sobre él como un alpinista sobre una montaña o un globo de observación sobre un campo de batalla, veremos completo lo que ocurrió, lo que está ocurriendo, lo que de manera inevitable va a ocurrir. Y ésta, que para nosotros es una institución, no aumenta de ninguna forma nuestro conocimiento, pero sí nuestra desazón. En este momento Licas, el viñatero, y su mujer, Urania, están gritando el nombre del gladiador Marco, que va a morir poco después cautivo en la red y deshaciendo las entrañas del que le mata. En este mismo instante los bomberos están intentando rescatar lo que queda de Sonia y de Roland; de cualquier manera está concluyendo una existencia y alumbrándose otra, se muere un mundo sin saber para qué existió y surge otro ignorante de para qué lo hace.

Aquí y ahora casi nadie se da cuenta de todo esto; cuando sienten ganas de apoyar las espaldas en la pared y echarse a llorar, o cuando piensan que no tienen casa y que sólo un banco público les puede servir de reclinatorio, o incluso cuando van a hablar con su cura o su rabino o su derviche para contarles que una planta muy grande, hecha de insatisfacción y de náusea y de sinsabores y de cosas que no han dicho, porque no se les han ocurrido, les está creciendo en el estómago, acaban por creer que lo que tienen es la tensión baja, o el colesterol alto y que eso se cuida con pastillas y que un tubo de pastillas al lado de otro son como una garantía de vivir más y más feliz, hasta que un día compran otro tubo que los hace inútiles a todos los demás y entonces se lo toman entero y se acaba la historia.

No se en qué medida es bueno vivir como usted lo hace, a lo mejor usted ya no sabe reír y le han extirpado los lagrimales para que no llore, lo cual debe ser una persuasión de felicidad como otra cualquiera. Es posible que en lugar de aburrirle su trabajo le sea apasionante y represente para usted una razón de existir y una justificación de todo, hasta de mí mismo, incluso del viñatero Licas, que sólo existió porque alguien escribió su nombre e imaginó su aspaviento ante el horror del fuego. Insisto. El tiempo no existe y el espacio es ilusorio; a lo mejor en donde usted se sienta yo estoy jugando al béisbol en un lugar que se llama mil novecientos cuarenta y seis. Pero a nuestro alrededor no sólo no se dan cuenta, sino que se empeñan en no enterarse y se pelean por el espacio y por el momento en que se encuentran sobre él y hacen la vida tremendamente insoportable, mezquina, sórdida y miserable para los que lo único que queremos es tener una oportunidad un poco más larga en la pantalla del cacharro con el que usted escruta papeles. Y todos están muy contentos por haber nacido en una ciudad. Y cuando ésta no les parece lo suficientemente estupenda, se engañan a sí mismos diciendo que han nacido en otro lado. Y cambian sus fechas de nacimiento para hacerse creer que son más jóvenes, cuando en realidad todos somos igual de jóvenes.

Y nadie se da cuenta de que empeñarse en hacer cosas y en ganar dinero, y en obtener sonrisas de los jefes, y caricias de las mujeres, y elogios de los periodistas, es algo que no sirve absolutamente para nada, que lo único que hay que hacer es aprender a comerse un huevo duro, a beberse un vaso de vino y a bañarse en un río, como nadie sabe hacerlo. Aquí y ahora hay un tipo que sabe esto perfectamente, se lo ha dicho a casi todos, lo ha repetido un

montón de veces, pero los otros no le hacían caso, seguían fundando sociedades, constituyendo escrituras de crédito, pidiendo votos de confianza, traicionando la confianza de los demás con votos o sin ellos y, en general, gestando todos esos papeles tediosos que usted examina ahora. El tipo ese del que le hablo es algo estupendo; él también ha llenado papeles, unos pocos los han leído y otros han dicho que los leían para que no les tomaran por tontos; no ha faltado el que ha analizado sus escritos como si ya fueran algo histórico o, peor aún, como si pertenecieran al mundo de la geología o de la física. Mientras que él intentaba enseñar a la gente a vivir sin asustarse y a reír sin pudor alguno, los otros intentaban compararle con otras etapas de la literatura o pedían ayuda a una computadora para saber cuántas veces aparecía en sus escritos la palabra cronopio o el sustantivo archimecachímelo. Pero lo que ha escrito vale la pena; le sugiero que aun cuando no forme parte de su tarea, pare por un momento la máquina y si todavía le queda a usted la oportunidad de elegir, si dispone de un buen culo para ponerlo en un asiento y de unas manos para sujetar un libro, busque lo que este hombre ha puesto alineado sobre el papel. ¡Se me olvidaba! El tipo se llama **Julio Cortázar.**

RAUL CHAVARRI

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. Reyes Católicos, 4.
Ciudad Universitaria
MADRID-3

MUERTE COMO NATURALEZA

(Sobre tres narraciones de Julio Cortázar)

Tres narraciones que coinciden en una *Antología* de Julio Cortázar (1): «Las ménades», «La señorita Cora» y «Reunión»; del misterio que proporciona la mitología, a lo individual que nace, hasta lo social en destrucción sin esperanza. Y un resultado único: la muerte, o contra la existencia. Algunos datos para mejor comprensión:

«Las ménades» narra la aventura-desventura del maestro director de orquesta, educador de un público que lo aclama, creador de impulsos en la masa auditora que acaban con su devoramiento tras un concierto —Mendelssohn, Strauss, Debussy, Beethoven—. El acto de antropofagia es dirigido por una mujer vestida de rojo: el antiamor.

«La señorita Cora» es la enfermera cuidadora del operado Pablito, excesivamente protegido por su madre. Traslada su evolución de la infancia a una mínima distancia de lo físico-emocional-sexual, que se celebrará así: de la madre no deseada a Cora (1.ª fase), de «señorita Cora» (desilusión de lo amoroso) a la presencia de la madre antes de la muerte definitiva (entre la primera y la segunda —e irrecuperable— operación).

«Reunión» es un homenaje a Che Guevara, ficcionando su diario, sus vivencias. Especula en torno a la muerte del jefe de guerrillas, Luis; en un sueño, el narrador —que tendría que asumir la jefatura— traslada la máscara de Luis a su propio rostro. La muerte es el valor, se produce con indiferente facilidad, y se ameniza con la incorporación de Mozart en algunos momentos. Coincide con «La señorita Cora» en algunos aspectos de curaciones físicas, dolor y vómitos en los enfermos; son anunciadores de la muerte, o la lucha imposible contra ella.

Pasemos de las narraciones de Cortázar a los dos principios diferenciadores: Eros y Tánatos; principios y fines en sí: antagónicos. Freud se basa en ellos para definir la muerte como principio indestructible y opuesto al Eros. Trataremos aquí de señalar el principio

(1) *Antología*, Barcelona, Edhasa, 1978; estudio preliminar de Nicolás Bratosevich.

dominante de la muerte en los tres relatos. Lo basaremos, inicialmente, en la asexualidad.

En «Las ménades» es la inversión amorosa: la mujer es sexo dominante, dirige el acto de canibalismo y arrastra también al hombre, que es devorado en la figura del Maestro. Hay una frase de Cortázar que es preciso citar: «Y con él (el clamor) los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retener por más tiempo, como si ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con el enorme hombre de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad» [p. 136]. No se cumple aquí el ritual del amor; es el placer aislado (individualizado, narcisista). Hay, además, otros signos sexuales, que no operan en la actividad amorosa; por ejemplo, la boca pintada de la mujer vestida de rojo. «La boca pintada es fálica», en afirmación de Jean Baudrillard (2). Y la narración acaba de forma bien expresiva: «Pero la mujer vestida de rojo iba al frente, mirando altaneramente, y cuando estuve a su lado vi que se pasaba la lengua por los labios que sonreían» [p. 142]. Acto de narcisismo, acto de antiamor.

En «La señorita Cora» lo asexual privilegia las acciones de Pablito. Hay algún signo —como el olor del pelo de la enfermera— que no descubre su significado. Y la posible acción sexual Pablito-Cora se traslada a una —posible— sexualidad Cora-Marcial y a una anunciada relación sexual indiferenciada de otra enfermera, María Luisa; Cora es el bien, María Luisa el pecado. Donde mejor se muestra la aproximación sexual es en el acto de la depilación pubiana de Pablito antes de ser operado. Pero la realización —aunque púdica— de la desnudez total nada tiene de erótico. En «Reunión» se obvia el tema, pero al ser una narración masculinizada, sin contrastes ni aproximación al otro sexo, deja la narración más vulnerable al tema de la muerte.

Hay más elementos que hacen posible el enunciado de nuestro artículo:

— *El canibalismo.*—Los caníbales comen a sus muertos porque no establecen diferencia entre muertos y vivos al modo de nuestra civilización. Y les evitan, además, el «bochornoso» espectáculo de

---

(2) *El intercambio simbólico y la muerte,* Caracas, Monte Avila Editores; Barcelona, Luis Porcel, editor, 1980; p. 119.

la descomposición orgánica. En el hombre occidental existe más firme necesidad de destruir, necesidad de devorar, por lo generalizado de la competencia entre individuos. Es, en una palabra, la necesidad de la muerte. Cuando el canibalismo muestra ese impulso «natural» entre nosotros, es permitido (recuérdese la tragedia de los Andes).

— *La máscara de Luis.*—«Luis, junto a un árbol, rodeado por todos nosotros, llevaba lentamente la mano a la cara y se la quitaba como si fuese una máscara. Con la cara en la mano se acercaba a su hermano Pablo, a mí, al Teniente, a Roque, pidiéndonos con un gesto que la aceptáramos, que nos la pusiéramos. Pero todos se iban negando uno a uno, y yo también me negué, sonriendo hasta la lágrima» [p. 173].

Proceden dos interpretaciones: 1) La máscara como creación de un doble del personaje. Volvemos a la palabra de Baudrillard: «El muerto es el doble del vivo, el doble es la figura viviente y familiar de la muerte» (3); 2) Los compañeros no desean ser el muerto Luis, quizás porque reconocen que ellos son —o pueden ser— el muerto tras la primera emboscada. ¿Cómo explicar, si no, esa sonrisa hasta la lágrima? ¿Por qué aceptar la muerte de Luis si ellos son en sí la muerte?

— *Insignificancia de la muerte expresada.*—Cito, de «Reunión»: «No lo podíamos creer, comimos como quien se come a un fantasma, hasta Tinti mordisqueó un pedazo que se le fue a las dos horas junto con la vida. El serrano nos traía la noticia de la muerte de Luis; no dejamos de comer por eso...» [p. 179]. Nada tan sencillo como explicar la muerte; la muerte es naturaleza y se ha de respetar. En «La señorita Cora» la muerte es un simple cambio de sábanas en la clínica. Y en «Las ménades» tan normal que no es necesario explicarlo; es una pura función «natural».

LA INVULNERABILIDAD DEL SIGNO

El signo puede —y aun nos atrevemos a decir que *debe*— ser invulnerable en la señalización de la muerte; por eso su manipulación y su simulación. Cortázar presenta al Maestro en actitud pareja a la del matador al envainar su estoque; es esa simulación de la muerte que acontecerá luego. «La gente tranquila y bien dispuesta»

(3) *Ibídem*, p. 163.

que escucha el concierto anticipa la muerte en la igualación de los seres; lo evidencia el narrador, en buena manera ajeno al problema, y que así tipifica lo que está vivo. Fijémonos en sus continuas apostillas: miraba «a esa gente desde fuera, a lo entomólogo» [p. 131]; «aquella multitud de la que yo formaba parte inexcusablemente me daba entre lástima y asco» [p. 139]; «miré hacia el paraíso y las galerías altas; una masa negra, como moscas en un tarro de dulce» [p. 131]. Lo vivo —el protagonista ajenado— describe una multitud; la carencia de personalidad identifica tanto como la muerte.

En la segunda narración la llegada de la muerte viene expresada por la diferencia de tratamiento: «señorita Cora» (al que se niega en principio ella) / «Cora» (al que se niega, al final, Pablito). La proximidad de la muerte aumenta esa emocionalidad de la relación; es decir, que esa convivencia estará sostenida por la muerte —y será esa muerte en gran parte.

Los vómitos del protagonista de «La señorita Cora» y «Reunión» pueden ser la vida no aceptada; el exceso de fiebre una defensa contra el frío final que consigue la muerte; pero, por lo mismo, la fiebre burla al cuerpo y lo acaba. También escribe Cortázar en «Las ménades»: «... un incendio que fuera invisible y frío, que quemara de dentro afuera» [p. 134].

Y, aunque parezca más ajeno, es un acercamiento a la muerte la insistencia de Cora con el enfermito —«Ya sos un chico crecidito» [p. 149]; «así me gusta; todo un hombrecito» [p. 153]; «vamos Pablo, ya sos un hombrecito» [p. 158]—, forzándole a un desarrollo de la edad que no le es propio; es avanzar con más urgencia de la natural al destino último, forzar el ritmo vital (y anular, en definitiva, la vida).

Hay, sin duda, más elementos relacionables que Cortázar —conscientemente o no— usa para mostrar la «naturaleza» de la muerte, o cómo la muerte es natural. Muerte que se produce en tres niveles:

a) Contra el origen, o anulación de la vida propia (en la madre y en la inaceptación de la relación Pablito-Cora).

b) Contra el individuo no generalizado (el Maestro), que es vida y muestra así la muerte a los demás (socializados).

c) La muerte recíproca (todos contra todos); la muerte como obligación expresada en la máscara de Luis.

Baste con lo presentado. A primera vista no se muestra esta preocupación, porque interrumpiría la lectura —por escasez de placer—

y porque la simulación guarda bien sus manipulaciones tras los signos. La última palabra la dirá Cortázar; yo me inclino más por los factores inconscientes de la creación que imperan aquí. La muerte como tradición, como necesidad, explicará, igualmente, la facultad transformacional, la preocupación del escritor por el tiempo y el espacio (los dos se unen en la nada y en el infinito de la muerte).

PABLO DEL BARCO

Dpt. de Literatura Española
Fac. de Filosofía y Letras
San Fernando, 4
SEVILLA

CORTAZAR: EROTISMO Y ALEGRIA

A nadie se le ocurriría hoy poner en duda que la dimensión sexual es una de las más importantes de la vida humana. No hay cultura que no haga referencia a ella, a través de mitos y tabúes. No hay arte que prescinda de su evocación. No hay tal vez opción vital que le sea totalmente ajena: Englobándola en la noción más amplia, comprehensiva del *amor,* Dante le otorgó el mayor homenaje al considerarla un motor fundamental: el amor hace mover al mundo.

Al mismo tiempo, puede afirmarse que pocos aspectos como el sexual han sido más reprimidos y castigados por el ordenamiento social, el ordenamiento jurídico o el imperativo religioso y ético. O se encuentra más inhibido en la conducta humana merced a los frenos psicológicos, a una verdadera auto-censura. El amor hace mover al mundo, sí, pero también lo hace ocultarse tras las máscaras más inverosímiles.

La literatura constituye, en este sentido, uno de los muestrarios más ricos y complejos de un doble movimiento: la inhibición de las expresiones eróticas y a la vez el desafío —muchas veces simplemente exhibicionista—, a los códigos constrictores, la ruptura con los imperativos en busca de un nuevo orden más libre y más humano. No podía faltar este aspecto en la obra de Julio Cortázar, entendida ésta como una de las propuestas modernas más audaces para traspasar límites, para explorar en lo desconocido, para habitar la realidad «otra» o al menos hacerla posible. Si hay un rasgo que caracterice a Cortázar, es justamente el vitalismo y la constante renovación, impuestos a una literatura que no cesa de cuestionarse a sí misma al tiempo que cuestiona al mundo en derredor.

En un espléndido ensayo de *Ultimo round* (1969), Cortázar dedica su atención a reflexionar sobre las dificultades y las posibilidades del erotismo en la literatura latinoamericana, partiendo de una comprobación tan asombrosa como veraz: la inhibición del erotismo en nuestra literatura es otra forma del subdesarrollo, otro signo de nuestra falta de madurez. Inventando y añadiendo un nuevo verso

a la conocida (y erótica) canción infantil, Cortázar titula su ensayo «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar», y efectivamente desde su propio título el ensayo es una invitación, una exigencia, una condición y todo un programa vital. El erotismo implica juego y alegría, entre muchas otras cosas más.

Nutridas por el surrealismo, con todos sus programas de liberación de la escritura y de la siquis, nutridas incluso por la revolución freudiana que el propio Breton acogió y reformuló en sus manifiestos y en sus libros, la aventura de Cortázar y la búsqueda de un erotismo lúdico entronca con esas tradiciones y con la evolución de su propia escritura. Cortázar no llega abruptamente a la expresión del erotismo y a la descripción de la unión sexual que encontramos por ejemplo en *Libro de Manuel* (1973); llega a ello con las mismas inhibiciones y cortedades que en su ensayo señala para los escritores latinoamericanos, pero lo valioso de su propio proceso estriba en que va liberándose de los tabúes como de una suerte de diversas pieles que el ciclo de la maduración le permite despojarse. Esas etapas son fácilmente perceptibles, y tienen momentos significativos: la timidez expositiva de *Los premios* (1960,, el «gíglico» de *Rayuela* (1963), el erotismo tenue de la situación en «La señorita Cora», algunos poemas y prosas de *Ultimo round*, o la ya franca asunción de la sexualidad en *Libro de Manuel.* Sin duda la etapa más osada es esta última, en la que las inhibiciones caen, ya sea en referencia al vocabulario (las «malaspalabras») como a la descripción misma de las prácticas amatorias. Creo que si esto sucede ya en forma terminal con *Libro de Manuel*, no es por azar que se encuentre en una novela asumida como «política»: el erotismo y la política son dos claves de una misma situación americana, y ambas han de marchar juntas en un proceso de liberación.

En «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar», Cortázar reseña, respecto a la literatura latinoamericana, la «dificultad de acceso por derecho propio a una erótica del verbo», y parte de la «(i)nútil tentativa de rastrear una tradición lingüística, un verbo erótico» en la lengua española que utilizamos. ¿Por qué esta ausencia?, se pregunta. Y la respuesta está también allí a mano y a la vista: «Obispos y machos puros vuelven incomunicable todo lenguaje a nivel del amor de los cuerpos.» Si compararámos por un momento la *naturalidad* con que el erotismo sexual se encuentra en la prosa de Henry Miller, de Jean Genet, de Georges Bataille o de J. P. Donleavy, puede verse en contraste que el escritor latinamericano casi nunca ha sabido resolver esas mismas situaciones literarias aunque en el lenguaje oral abunden las referencias. «Entre nosotros el subde-

sarrollo de la expresión lingüística en lo que toca a la libido vuelve casi siempre pornografía toda materia erótica extrema», dice en un momento, para exceptuar al Carlos Fuentes de *Cambio de piel:* «hay allí páginas que preludian lo que alguna vez escribiremos con naturalidad y con *derecho».* Hasta ahora, lo que encontramos en la literatura latinoamericana que se acerca al erotismo es «la peor de las vedas, la parálisis de la escritura», forma de reacción inmadura y adolescente a las incitaciones de la realidad o a la imitación de la literatura extranjera.

Porque, en efecto, la literatura «erótica» sigue siendo la de los *otros,* la de quienes, norteamericanos, ingleses o franceses, han conquistado ya libertades que no poseemos, y entre ellas un verbo que no se paraliza, un verbo dócil a un pensamiento con menos inhibiciones. Sí, festejamos las traducciones de Joyce, de Miller o de Céline, pero sin advertir que nuestro español continúa de todos modos envarado. «Mientras el sistema del chivo emisario», dice Cortázar, «siga funcionando como funciona para tantas cosas, el idioma continuará parcialmente cerrado al erotismo; escribiremos obscenidades en perfecto estilo peludo o nos permitiremos pornografías delicuescentes a base de reconstrucciones florentinas, según la cultura y los gustos de los autores, pero no habrá literatura erótica, y cada situación erótica de nuestros cuentos y de nuestras novelas será objeto de un tratamiento especial como hasta ahora, se apelará a todas las armas de la retórica para decir lo que un Miller o un Genet dicen mejor y con menos palabras».

El ensayo y la reflexión de Cortázar, dije antes, implican un programa que el mismo escritor impone a su obra, no sólo a la posible teoría de una literatura latinoamericana, o a una cartografía de sus fronteras. Y como tal, como programa, es preciso destacar en él algunos puntos fundamentales. Para Cortázar, así, el erotismo es «inconcebible sin *delicadeza,* y en literatura esa delicadeza nace del ejercicio natural de una libertad y una soltura que responden culturalmente a la eliminación de todo tabú de la escritura». Esto, por una parte, implica la necesidad de una *actitud* precisa del narrador ante el erotismo asumido en la escritura, y es obvio que se opone a las dos trabas antes señaladas, que constriñen y desvían la posibilidad de la naturalidad erótica: el machismo y la represión religiosa. De ahí su pregunta: «Para cuándo una prosa erótica en la que estén presentes la alegría (sí, usted ha leído bien, se sorprende porque casi siempre el erotismo literario directo es tremendo, negro, frenético, hotelero, adúltero, incestuoso, gerontológico, impúber, connotaciones que poco tienen que ver con la alegría), ¿para cuándo la ternura, la tris-

teza, la sencillez, la naturalidad, el *amor?»* Y aclara con precisión: en «nuestras latitudes se siente demasiado la ausencia de un *eros ludens,* e incluso de ese erotismo que no reclama tópicamente los cuerpos y las alcobas, que subyace en las relaciones de padres e hijos, de médicos y pacientes, de maestros y alumnos, de confesores y feligreses, de tenientes y soldados».

Es esta última matización, este alejamiento de la crudeza sexual como sola posibilidad del erotismo, que autoriza a Cortázar a señalar su cuento «La señorita Cora» como un texto erótico, uno de los «más eróticos» que haya escrito. La relación, mental e imaginaria más que real, entre el muchacho desahuciado y su enfermera, concita cierto nivel erótico, pero, cabe aclarar, con la suavidad de lo impronunciado y de aquello que apenas roza la conciencia. No hay en ese cuento sexualidad, sí erotismo, entendido éste, al modo de Cortázar, como una relación confusa, sensual, delicada. Pero si se permite ejemplificar con «La señorita Cora» un ejercicio de literatura erótica, es cierto que éste es mucho más frontal y definido en textos dispares como los poemas de «Naufragios en la isla», la prosa de «Tu más profunda piel», pasajes enteros de *Rayuela,* momentos de *Los premios* o recortadas secuencias de *Libro de Manuel.* Allí el erotismo, sin perder la delicadeza, antes bien mezclándola con los demás componentes exigidos por el autor —la alegría, la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor— llega a confrontar la sexualidad de las múltiples variantes de la relación de los cuerpos, que en nuestro idioma tiene denominaciones más o menos veladas, más o menos científicas, más o menos indirectas, más o menos eufemísticas como para poder ser referidas pudorosamente. Me refiero a términos como sodomía, coito, fellatio, masturbación, nombres de los genitales, e incluso, por su cercanía a los tabúes sexuales, también los escatológicos. Casi todas estas modalidades del erotismo se encuentran en Cortázar, referidas como la superación lingüística de la inhibición ante las «malas palabras», o como la superación narrativa de la censura y la auto-censura, del escritor frente a la relación de los sexos.

Hay etapas en su obra, en el tránsito de la inhibición a la osadía como paso a la naturalidad. Entre ellas, una de las más curiosas es el descubrimiento del gíglico, una suerte de lenguaje indirecto, que en *Rayuela* se atribuye a La Maga. En gíglico, como si fuese una lengua diferente o una jerga, sin ser ninguna de las dos cosas, *Rayuela* describe el acto sexual. ¿Qué representa el empleo del gíglico? ¿Es acaso el escamoteo de la descripción directa, o es justamente lo contrario: un modo de resaltarla? Por lo pronto, no hay allí un lenguaje nuevo y permisible, que concita el regocijo por la comprobación

de la creatividad lingüística. Es una forma de decir sin decir, de describir lo prohibido sin salirse de los cánones de la legitimidad. Pero al mismo tiempo, el gíglico, por no ser el lenguaje común y colectivo, hace resaltar todo lo que refiere. Crea otro código y en el acceso a su inteligibilidad nos solazamos. Junto con el humor, ese humor que afloja tensiones, ese guiño de complicidad de las jergas que unifican y reúnen en un grupo, esta vez el grupo de entendidos que habitan la «zona», ese gozo de haber escamoteado la prohibición, el tabú. De haber burlado una puerta sellada.

He aquí el capítulo 68 de *Rayuela,* en gíglico:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimalo quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgunio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

Tomando un ejemplo de su inhibición lingüística en relación a los términos «fuertes» del erotismo literario (cuyo léxico proviene obviamente del lenguaje cotidiano), Cortázar señala en su ensayo: «El miedo sigue desviando la aguja de nuestros compases; en toda mi obra no he sido capaz de escribir ni una sola vez la palabra *concha,* que por lo menos en dos ocasiones me hizo más falta que los cigarrillos.» Esto queda señalado inscrito —inscrita la palabra *concha*— por vez primera en su obra, hacia 1969, cuando publica *Ultimo round,* y es una comprobación palmaria. Como lo es también el que tres años después, en *Libro de Manuel,* Ludmilla repita una y otra vez la frase «concha peluda y pija colorada». «Es que tengo la ventaja de no saber demasiado de qué se trata —dijo Ludmilla—. Al principio Andrés me hacía repetir cosas para reírse con Patricio y Susana, concha peluda y pija colorada, cosas así, a mí me suenan muy boni-

tas» [p. 146]. En la novela, términos como los que acabo de referir y que provienen del lenguaje vulgar, se «desnaturalizan» de ese lenguaje, pierden sus connotaciones vulgares, y, valga la paradoja, se «naturalizan» literariamente; adquieren carta de naturalización y de naturalidad. Nombrar es perder el miedo a las palabras y a sus referentes, es disipar los tabúes que pesan sobre la denominación que el código social estima inconveniente. Por eso, abunda en *Libro de Manuel* la propuesta de desnaturalizar lo vulgar para hacerlo natural, de asumir desde el lenguaje un nivel de la vida que es tan natural como todos los demás niveles. De ahí que, para seguir con este mismo ejemplo, en otro momento del libro Marcos le dice a Ludmilla: «en realidad no hace falta usar demasiado esas palabras, pero si llega el caso no aflojés, polaquita, después de todo pija es una linda palabra, más personal que pene, por ejemplo, puro tratado de anatomía, o miembro viril que siempre me hizo pensar en la historia romana probablemente por lo de la toga / Sí, pija suena bonito en argentino, me gusta más que la polla española / Eso de los gustos, vos sabés, yo creo que la picha gallega y la pinga cubana están muy bien, o el pico chileno, que dicho sea de paso es un raro caso de masculinización porque todas las variantes argentinas o latinoamericanas son siempre femeninas, llamale pinchila o poronga o como quieras» [página 284].

Este ejemplo permite advertir cómo evoluciona la prosa de Cortázar en la liberación de los prejuicios lingüísticos, y que lo hace de una manera consecuente con la evolución de su modo de pensar, con sus actitudes personales, las que al hacerse colectivas, al ingresar al diálogo común de la lengua y del arte, permanentemente promueven a diferentes niveles el cambio de nuestra mentalidad y de nuestra literatura. Lo curioso es que, aun manipulando los elementos más extremos —denominaciones o descripciones— no llegue Cortázar a la pornografía, o al menos a las formas pedestres («peludas» llama él) de la pornografía. En cuanto al manejo de las palabras «fuertes» o «malas» u «oscenas», Cortázar lo hace con suma naturalidad. Permite que sus personajes dialoguen sobre ellas, no sólo las *digan,* y antepone en Ludmilla, por ejemplo, la inocencia de quien no domina una lengua aprendida, en la que ciertos términos (como pija y concha, muy fuertes en el español rioplatense) puedan acabar concibiéndose como hermosas palabras. En cuanto a las descripciones de la unión sexual —ya sea de la fornicación como de la sodomía heterosexual—, lo que exigía Cortázar en su ensayo para la consecución de un verdadero *eros ludens,* lo alcanza como narrador. Me refiero a que en sus textos narrativos, en dichas situaciones, es innegable

que existe «la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, *el amor*» y la «alegría». Bastaría aquí tomar dos ejemplos que muestran también la evolución de su literatura en la osadía de la explicitación.

La prosa de «Tu más profunda piel» (*Ultimo round,* 1969) es claramente poemática, lírica, en la narración de esa sodomía que nunca se expresa directamente, que nunca se enuncia como tal. «No eras sabor ni olor», dice el narrador en un pasaje, «tu más escondido país se daba como imagen y contacto, y sólo hoy unos dedos casualmente manchados de tabaco me devuelven el instante en que me enderecé sobre ti para lentamente reclamar las llaves de pasaje, forzar el dulce trecho donde tu pena tejía las últimas defensas ahora que con la boca hundida en la almohada sollozabas una súplica de oscura aquiescencia, de derramado pelo. Más tarde comprendiste y no hubo pena, me cediste la ciudad de tu más profunda piel desde tanto horizonte diferente, después de fabulosas máquinas de sitio y parlamentos y batallas» [p. 203]. Un mínimo análisis o, menos que ello, una simple lectura, nos muestra el recurso de las metáforas encadenadas, metáforas que por una parte crean una temperatura lírica y exhiben la ternura, no la violencia, la dulzura y no la brutalidad, el amor y no la violación, del acto erótico, pero por otra no han llegado a una narración «natural», en la que el erotismo ni siquiera tenga el alibi de lo poético, la máscara de lo metafórico, y sin perder los atributos de la ternura y del amor, se atreva a narrar directamente. Esto último es lo que hace en *Libro de Manuel,* como si los personajes anónimos de «Tu más profunda piel» encontrasen al fin nombre, y como si su unión encontrase, también, sus nombres sencillos y fundamentales. De *Libro de Manuel* me refiero a un largo pasaje, en páginas 312 a 314, en que Andrés y Francine se unen en la sodomía. En esta narración descriptiva Cortázar bordea la crudeza de lo pornográfico, y si no cae de lleno en ella es porque ante todo existe la «delicadeza», término paradojal si se estima, como lo hace Picon Garfield en sus libros sobre Cortázar, que siempre está presente el componente sadomasoquista en sus textos eróticos. Lo que ni Picon Garfield ni otros críticos han advertido, es que en estos pasajes la «violencia» natural de la sexualidad se resuelve en el juego, en un clima en que el deseo, la libido, no se desprende jamás del humor. Así, el término sadomasoquismo connota perversiones —el gozo de hacer sufrir y de sufrir—, y en ese sentido hay una larga tradición de la poesía erótica sin juego, sin alegría, un erotismo tétrico y egoísta que tiene también, claro está, sus méritos literarios. Pero esta sola referencia se disipa en Cortázar, como dije antes, por la asunción de lo lúdico. Los personajes mismos la disipan cuando en el diálogo del amor se

autonombran: «El verdugo —le dije— te regala esta pequeña perfección antigua: *Y para más despacio atormentarme / llevóme alguna vez por entre flores*, que traducido del español quiere decir que para más despacio atormentarse, llevóme alguna vez por entre flores.

> —Ese poeta ya nos conocía en lo lejos del tiempo —dijo Francine con la voz del ritual.
>
> —Oh, sí: Francine Sacher-Masoch, Andrés de Sade.
>
> [p. 140]

Al mismo tiempo que este humor, en los dos episodios de sodomía contenidos en *Libro de Manuel*, el primero tentado, el segundo realizado, impera la continua referencia a la caricia amorosa, a la actitud de ternura, al amor mismo, no a la rispidez de la violación. Y la posesión, resistida por Francine, impulsada por Andrés, se cumple como un rito inexorable en el que el dolor alcanza al fin el premio de un gozo inédito, y más que del placer sexual *per se*, de la satisfacción por derribar ya no lingüísticamente sino en la acción, uno de los tabúes más feroces en torno al cuerpo y a la ideología del amor sexual.

Hasta aquí, hasta esta frontera, ha llegado Cortázar en la creación de un verbo erótico, de una escritura que concite la sensualidad y la exprese con la naturalidad requerida. Podría decirse, sin embargo, que casi toda su prosa es manejada por el escritor con sensualidad: es una prosa que toca, que acaricia y que se encuentra con el lector en ese estado de suaves vibraciones propio de la relación, del encuentro erótico. Discutible o no que exista un manejo sensual de la palabra —y no tan sólo por sus contenidos referenciales cuanto por la sonoridad—, es clara la propuesta de esta aventura que, como todas las de Cortázar, involucra a la literatura pero no se queda en ella: deviene actitud humana.

Finalmente, es preciso notar que la aventura cortazariana tiene un sesgo político. Por un lado, en el ensayo «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar» reitera una y otra vez las connotaciones que esta inhibición y censura latinoamericana lleva aparejadas. Es, así, *una* de nuestras limitaciones: «la colonización, la miseria y el gorilato también nos mutilan estéticamente», dice en una oportunidad, y en otra: «la timidez verbal debidamente fomentada por el *establishment* (y más de cuatro países socialistas) se cuenta entre las mejores armas del enemigo». Por otro lado, y en consecuencia, el acceso a un lenguaje erótico plenamente asumido, manejado incluso sin falsos atrevimientos, ha de tener su lugar, algún día, dentro de la vida misma, adonde pertenece. Mientras tanto, seguiremos impedidos de «dar el salto

formal y expresivo hacia la conquista e ilustración del erotismo en el verbo, hacia su incorporación natural y necesaria, que no sólo no envilece la lengua del deseo y del amor sino que la arranca a su equívoca condición de tema especial y a sus horas para articularla en la estructura de la vida personal y colectiva, en una concepción más legítima del mundo, de la política, del arte, de las pulsaciones profundas que mueven el sol y las demás estrellas».

La honradez intelectual de Cortázar lo ha llevado en *Libro de Manuel,* no sólo a la señalada aventura de erotizar el idioma, sino a poner su empresa entre paréntesis, a preguntarse de dónde viene ese impulso y cuáles son las íntimas necesidades que tiende a satisfacer. Por eso, pone en boca de Andrés esta incógnita: «Ya sé, elegir es mucho aunque uno se equivoque, hay un riesgo un factor aleatorio o genético, pero en definitiva la elección en sí tiene un valor, define y corrobora. El problema es que a lo mejor, y estoy pensando en mí, cuando yo elijo lo que creo una conducta liberatoria, un agrandamiento de mi circunstancia, a lo mejor estoy obedeciendo a pulsiones, a coacciones, a tabúes o a prejuicios que emanan precisamente del lado que quiero abandonar... ¿No estaremos, muchos de nosotros, queriendo romper los moldes burgueses a base de nostalgias igualmente burguesas?» [p. 168].

Tiene razón Cortázar cuando cuestiona los fundamentos de esta empresa, pero aunque estas motivaciones profundas fuesen «nostalgias burguesas», ellas tienden a destruir los tabúes y los mitos, son una etapa más, no la definitiva, de un ciclo de revolución permanente, de un movimiento que no sólo demuestra vida sino que la genera. De otra parte, la «evolución» de las costumbres sexuales, aun cuando se ha dicho que el sexo es el «mismo» desde el origen de la humanidad, es un ejemplo claro de la incertidumbre del futuro. Porque la libertad (y liberación) que añora e impulsa Cortázar es y no es infinita, del mismo modo que la mencionada evolución sexual no ha sido cíclica pero admite retrocesos (lo sexual en los países socialistas). ¿Adónde llevará en términos de futuros lejanos? ¿Cuál es la imagen del hombre *absolutamente* libre? Esa queda en la utopía pura, mientras la aventura cortazariana está teñida de historia, se refiere al hombre concreto de América Latina y a un proceso de coacciones y de liberación que es nuestra problemática. Más allá de esos límites, esta aventura es, como siempre, una valerosa apuesta en favor del hombre, un atrevido pero necesario salto al abismo.

JORGE RUFFINELLI

Apartado postal 369
XALAFA (Veracruz)
México

LA FIJACION ESPACIAL EN LOS RELATOS DE CORTAZAR

Con respecto a la función del espacio en la obra literaria, prevalece la tendencia a asociarlo con las acciones de los personajes. Así lo reconoció Edwin Muir en *The Structure of the Novel* (1), y más recientemente Greimas en *Maupassant:* «On voit que la *spatialisation* du discours n'est pas une distribution quelconque des espaces imaginaires le long du texte, mais qu'elle s'accompagne de leur mise en relation avec les acteurs discursifs qui les exploitent» (2). Este autor distingue lo que él denomina un *espace enoncé* de un espacio de la enunciación.

Para caracterizar el *espace enoncé* parte de la definición del relato como una transformación lógica situada entre dos estados narrativos estables y lo subdivide en espacio tópico y espacio heterotópico, definiendo al primero como «le lieu ou se trouve manifestée syntaxiquement la transformation en question» (3), mientras que espacios heterotópicos son los lugares que engloban al primero precediéndolo o sucediéndolo. A su vez al espacio tópico lo subarticula en un espacio utópico, lugar donde ocurren las pruebas fundamentales en oposición a un espacio paratópico o periférico donde se producen las pruebas preparatorias.

Independientemente, Greimas propone otra manifestación espacial en lo que denomina *espace cognitif,* que nos define como «espace intérieur que le sujet se construit pour lui-même et qui, par ce fait, n'est signifiant que pour lui, composé qu'il est de parcelles du savoir qu'il a réusi à acquérir» (4).

Más que en la amplitud de sus planteamientos generales, la importancia de una tal clasificación radica ante todo en el análisis espacial del relato, atendiendo en el plano discursivo tanto al acto de la enunciación como al propio enunciado en el nivel de las acciones

(1) Londres, The Hogarth Press Ltd., 1963.
(2) París, Seuil, 1976, p. 41.
(3) *Ibid.*, p. 99.
(4) *Ibid.*, p. 120

de los personajes. Por lo demás, Greimas sólo se ocupa del espacio tal como se manifiesta en *Deux amis,* de Maupassant; de ahí las posibles limitaciones de su —sin duda— valiosa aportación. El espacio queda vinculado tan estrechamente al comportamiento de los personajes, que así como para cada autor se ha venido reconociendo la especificidad de sus personajes, así también debería atribuírsele un espacio específico; por ello, quizá, la crítica, cuando trata de analizar el espacio, en términos generales, no suele formular una teoría, limitándose, en la mayoría de los casos, a une serie de datos informativos. Este hecho, palpable también en otros aspectos del relato, se acusa particularmente en el tratamiento del espacio. Teniendo en cuenta tales presupuestos, abordaré el estudio del espacio en los relatos de Cortázar en su relación con los personajes. La importancia del espacio en estos cuentos queda reflejada al titular con un término puramente espacial uno de sus volúmenes: *Pasajes.*

La mayoría de estos relatos sitúan sus acciones en Buenos Aires, en París y, en menor grado, en París y Buenos Aires al mismo tiempo. Con menos frecuencia el autor deja sin especificar el lugar, como en *La noche boca arriba, Con legítimo orgullo, El viaje, Continuidad de los parques, No se culpe a nadie* y *Estación de la mano.* Por otra parte, *Instrucciones para John Howell* ocurre en Londres. *Todos los fuegos el fuego,* en París y Roma; *Silvia,* en los valles de Luberón, en Francia; *Ahí pero dónde, cómo,* en Ginebra; *La puerta condenada,* en Montevideo; *Reunión,* en Cuba, y *La isla a mediodía,* en el Mediterráneo.

Por lo tanto, en la mayoría de los relatos, París y Buenos Aires sirven como *a)* englobantes, si el espacio tópico queda en su interior, y *b)* englobados. si el espacio tópico está localizado en los alrededores, en las afueras.

EL ESPACIO CERRADO

En una gran parte de los relatos del escritor argentino, las acciones de los personajes ocurren en tres tipos fundamentales de espacio cerrado: la casa o el apartamento, el ómnibus o el metro y una sala de espectáculos como el teatro o el cine.

A) Representan al primer modelo: *Bestiario, Carta a una señorita en París, El ídolo de las Cicladas, La salud de los enfermos, Las fases de Severo, No se culpe a nadie, Estación de la mano, Cefalea, Verano, Casa tomada* y *Las babas del diablo.*

La acción del espacio cerrado sobre los personajes posee carácter negativo; Cándido Pérez Gallego lo define como un obstáculo que se

interpone al «progreso del héroe» (5), que sólo puede liberarse de su estancamiento saliendo a un espacio abierto. Esto mismo ocurre en no pocos relatos de Cortázar.

Bestiario constituye un buen ejemplo de espacio opresor capaz de fomentar odios y tensiones entre los miembros que lo habitan, utilizado, con frecuencia, por Cortázar para poner de manifiesto la degradación de una familia, como *Los Funes* en el relato que nos ocupa. La casa ejerce, además, una especie de tiranía sobre los ocupantes al deambular por ella libremente un tigre, teniendo que asegurarse antes de entrar en una habitación si aquél se encuentra en ella o no.

Como ya sabemos, el conflicto se resuelve en virtud de un agente venido de fuera, Isabel, que, además, por ser una niña comparte también el espacio abierto que rodea a la casa; en efecto, ella y Nino son los únicos actores que exploran el espacio paratópico en el relato, mientras que los restantes permanecen en la casa o espacio utópico. No se trata de un hecho aislado; cada vez que en un relato intervienen actores-niños se repite la constante casa-jardín, siendo este último el espacio utópico de sus acciones, como en *Los venenos, Final del juego* y *Silvia.*

En *Bestiario* hallamos un espacio paralelo en el formicario que montan Isabel y Nino:

> El formicario valía más que todos Los Horneros y a ella le encantaba pensar que las hormigas iban y venían sin miedo a ningún tigre, a veces le daba por imaginarse un tigrecito chico como una goma de borrar, rondando las galerías del formicario; tal vez por eso las desbandadas, las concentraciones, y le gustaba repetir el mundo grande en el de cristal, ahora que se sentía un poco presa, ahora que estaba prohibido bajar al comedor hasta que Rema les avisara (6) *(R,* 22).

En *Los venenos* se repite, aunque con otras connotaciones:

> Como las venas de mis piernas, que apenas se distinguían debajo de la piel, pero llenas de hormigas y misterio que iban y venían. Si uno comía un poco de veneno, en realidad venía a ser lo mismo que el humo de la máquina, el veneno andaba por las venas del cuerpo igual que el humo en la tierra, no había mucha diferencia *(R,* 158).

Todas estas manifestaciones son variantes de lo que Jean Bellemin-Noël denomina el *effet de miroir,* pero en lugar de ser un relato

---

(5) Cándido Pérez Gallego: «Función del espacio cerrado en literatura», en *Arbor,* tomo LXXVIII, núm. 304, Madrid, abril 1971.

(6) Las abreviaturas y páginas que figuran al final de las citas corresponden a los tres volúmenes de relatos editados en Alianza Editorial con el título de *Ritos, Juegos* y *Pasajes.*

segundo en minatura, el que se incluye en el relato primero es un elemento de carácter simbólico.

El cuento titulado *La salud de los enfermos* presenta unos rasgos externos similares a *Bestiario* en cuanto a situación espacial: el mismo aislamiento de la familia en el espacio reducido de una casa, pero que aquí lleva a sus miembros incluso a perder la conciencia de sus propios actos. El problema no se plantea en este relato por una amenaza, sino por la necesidad de ocultarle a la madre la enfermedad de tía Clelia:

> Aunque la casa era grande, había que tener en cuenta el oído tan afinado de mamá y su inquietante capacidad para adivinar dónde estaba cada uno *(R,* 135).

En ninguno de los relatos anteriores se plantea el influjo del espacio cerrado de la casa con la intensidad de *Casa tomada,* donde el aislamiento espacial se une al aislamiento temporal —los dos hermanos viven distanciados de la sociedad y sus problemas— y al aislamiento humano:

> A veces llegamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos era necesaria clausura de la genealogía asentada por los bisabuelos en nuestra casa *(P,* 8).

El protagonismo de la casa merece la descripción más extensa y completa de los relatos dedicados al espacio en sí, sin la presencia humana. La amenaza de ocupación o de irrupción de una fuerza extraña en la casa reaparece en *Verano.* Como en *Casa tomada,* el usurpador se presenta a modo de una proyección psicológica de los moradores, pero más intensa, puesto que adopta ya una forma concreta, la de un caballo. En *Cefaela,* al final, los hechos que ocurren en el espacio exterior se confunden con las sensaciones que los personajes sienten en el interior de la cabeza:

> Algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza, también lo leímos y es así, algo viviente camina en círculo. No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera. Por sobre el manual nos estamos mirando, y si uno de nosotros alude con un gesto al aullar que crece más y más, volvemos a la lectura como seguros de que todo eso está ahora ahí, donde algo viviente camina en círculo aullando contra las ventanas, contra los oídos, el aullar de las mancuspias muriéndose de hambre *(J,* 72).

A veces la casa o el apartamento es simplemente el marco donde ocurre un hecho revelador; así en *El ídolo de las Cícladas, Las fases de Severo, Estación de la mano* y *Las babas del diablo.*

Cuando el personaje se encuentra solo, el espacio ya no es la casa, sino el apartamento; así ocurre en *Carta a una señorita en París* y *No se culpe a nadie.* En el primero es el protagonista quien nos describe el espacio como contorno humanizado o ámbito:

> Me es amargo entrar en un ámbito donde alguien que vive bellamente lo ha dispuesto todo como una reiteración visible de su alma, aquí los libros (de un lado en español, del otro en francés e inglés), allí los almohadones verdes, en este preciso sitio de la mesita el cenicero de cristal que parece el corte de una pompa de jabón, y siempre un perfume, un sonido, un crecer de plantas, una fotografía del amigo muerto, ritual de bandejas con té y tenacillas de azúcar... Ah, querida Andrée, qué difícil oponerse, aun aceptándolo con entera sumisión del propio ser, al orden minucioso que una mujer instaura en su liviana residencia. Cuán culpable tomar una tacita de metal y ponerla al otro extremo de la mesa, ponerla allí simplemente porque uno ha traído sus diccionarios ingleses, y es de este lado, al alcance de la mano donde habían de estar (...). Mover esta tacita altera el juego de relaciones de toda la casa, de cada objeto con otro, de cada momento de su alma con el alma entera de la casa y su habitante lejana *(R,* 32-33).

¿Acaso no es la instalación del protagonista en ese espacio ordenado el motor de la acción, la causa de un desorden que culmina en la degradación, en el destrozo de los objetos y muebles llevado a cabo por los conejitos? De ahí la decisión final del protagonista de suicidarse con los conejitos arrojándose por el balcón, es decir, saliendo de una órbita cerrada hacia otra abierta, aunque sea para encontrar en ella la muerte. Este fenómeno se comprende aún mejor a través de *No se culpe a nadie,* donde al espacio cerrado de la habitación se superpone el del pulóver, creando una atmósfera opresora que le lleva a buscar desesperadamente una salida:

> ... y tiene el tiempo de bajar los párpados y echarse atrás, cubriéndose con la mano izquierda, que es su mano, que es todo lo que le queda para que lo defienda desde dentro de la manga, para que tire hacia arriba el cuello del pulóver y la baba azul le envuelva otra vez la cara, mientras se endereza para huir a otra parte, para llegar por fin a alguna parte sin mano y sin pulóver, donde solamente haya un aire fragoroso que lo envuelva y lo acompañe y lo acaricie y doce pisos *(J,* 22).

B) En el segundo modelo encontramos relatos como *Omnibus, Manuscrito hallado en un bolsillo, Una flor amarilla* y *Cuello de gatito*

negro. Es sobre todo en *Omnibus* donde el lugar de la acción adquiere auténtico protagonismo, llegando a veces a ser sujeto sintáctico que actúa como un animal salvaje, como se desprende de ciertos pasajes:

> Bufó la puerta trasera (nadie había subido adelante) y el «168» tomó velocidad con bandazos coléricos, liviano y suelto en una carrera que puso plomo en el estómago de Clara (*R*, 69).
>
> Vieron que el «168» tendría paso libre en la esquina de la plaza; temblándole los vidrios y a punto de embestir el cordón de la plaza, tomó el viraje a toda carrera (*R*, 73).

La necesidad de bajar del autobús se presenta como una liberación para Clara y su compañero.

El metro es el escenario de la búsqueda metafísica del protagonista en *Manuscrito hallado en un bolsillo;* no se trata ya del espacio hostil al modo de *Omnibus*, sino el lugar por excelencia de lo imprevisible y, por ello, espacio utópico donde el actor principal considera poder realizar su deseo: el encuentro con una felicidad a través de la ruptura con la causalidad cotidiana. Es la misma utilización espacial de *Una flor amarilla* a través del autobús, y de *Cuello de gatito negro* a través del metro.

C) Una tercera forma de espacio cerrado se presenta en *Las Ménades, Instrucciones para John Howell* y *La Banda*, con una función enmarcadora muy similar a la de los relatos anteriores. En *Las Ménades*, una ligera descripción del teatro Corona anticipa el desenlace de la acción:

> Alcanzándome un programa impreso en papel crema, don Peréz me condujo a mi platea. Fila nueve, ligeramente hacia la derecha: el perfecto equilibrio acústico. Conozco bien el teatro Corona y sé que tiene caprichos de mujer histérica (*R*, 75).

De *Instrucciones para John Howell* cabe afirmar que el espacio utópico —el teatro Aldwych, de Londres—, con todo lo que implica, condiciona la acción, *le faire proxémique* —como denominaría Greimas a todas esas acciones afectadamente teatrales—, e incluso el lenguaje, llegando su influencia al final del relato a la calle, al espacio heterotópico, a modo de prolongación del espacio utópico. Más que una descripción espacial del cine Gran Opera, en *La Banda* se nos ofrece una caracterización del público que asiste, en contraste con el escenario y con el espectáculo que Lucio se dispone a ver. La asociación en la mente de Lucio del Gran Opera con una cierta clase de público a la que no responde el que describe Lucio, anticipa en él la extrañeza que posteriormente aumentará la irrupción de la banda. Como

en el relato anterior, la revelación que experimenta Lucio en el Opera —espacio utópico— se prolonga a la calle o espacio heterotópico.

EL ESPACIO SUPERPUESTO

Hasta ahora me he ocupado de una serie de relatos en que la acción ocurría principalmente en un solo espacio; pero ¿qué ocurre cuando existen dos espacios igualmente importantes desde el punto de vista actancial? En primer lugar, se obtienen dos espacios utópicos en vez de uno; en segundo lugar, si, como en la mayoría de los casos, se hallan superpuestos, se produce una situación de ambigüedad imposible de dilucidar a veces. Corresponden a esta categoría los relatos *La noche boca arriba, Continuidad de los parques. Siestas, El río, Todos los fuegos el fuego, Las puertas del cielo, La isla a mediodía* y *El otro cielo.*

En *La noche boca arriba* se produce una absorción del espacio real —la sala del hospital— por parte del espacio soñado —la selva— y la consiguiente permutación. En el segundo relato citado se repite el fenómeno, el espacio ficticio se continúa en el espacio real, obligando a ingresar a éste en aquél. En último término, *Continuidad de los parques* lleva al extremo aquella consideración de Michel Butor acerca de su experiencia personal como lector del espacio del relato: *quand je lis dans un roman la description d'une chambre, les meubles qui sont devant mes yeux, mais que je ne regarde pas s'éloignent devant ceux qui jaillissent ou transpirent de signes inscrites sur la page.*

Ce volume, *comme on dit, que je tiens à la main, libère sous mon attention des évocations qui s'imposent qui hantent le lieu ou je suis, me dépaysent.*

Cet autre lieu ne m'intéresse, ne peut s'installer, que dans la mesure où celui où je me trouve ne me satisfait pas. Je m'y ennuie, c'est la lecture qui me permet de n'en pas sortir en chair et en os.

La lieu romanesque est donc une particularisation d'un ailleurs *complémentaire du lieu réel où il est évoqué* (7).

Una ligera variante presentan los cuentos *Siestas* y *El río;* en ambos es el estado de sueño de los protagonistas el que sostiene indefinidamente la ambigüedad espacial sin que Wanda pueda distinguir lo soñado de lo vivido, ni el protagonista de *El río* logre averiguar si su mujer está ahogada en el Sena o yace junto a él. Pero, además, *Siestas* presenta, aunque en menor grado que *Todos los fuegos el fuego,* lo que se denomina forma espacial, esto es, concentrar en un instante de tiempo acciones que pueden percibirse, pero no

(7) Michel Butor: *Repertoire II*, Editions de Minuit, París, 1964, p. 43.

contarse simultáneamente; así se van entremezclando en el relato los hechos del verano anterior, la escena en casa de Teresita, las palabras reconfortantes de tía Lorenza la noche de la pesadilla, etc. En *Todos los fuegos el fuego* la forma espacial resulta aún más patente al entremezclar de manera próxima a lo simétrico las dos historias, pasando indistintamente desde un circo romano a un apartamento en el París actual.

La superposición espacial como realización efectiva de un deseo virtual concurre en *Las puertas del cielo, La isla a mediodía* y *El otro cielo*. La presencia de Celina en *Santa Fe Palace* va precedida de una detallada descripción ambiental que nos hace ver cómo el ambiente mismo era Celina, y sin él nunca se hubiera producido su ingreso en la zona sagrada; no por ello la ambigüedad del relato es menos patente:

> Yo digo: Celina; pero entonces fue más bien saber sin comprender, Celina ahí sin estar, claro, cómo comprender eso en el momento *(P,* 83).

En *La isla a mediodía,* Marini logra «vivir» —a través de su pensamiento— en Xiros, tal como había deseado profundamente momentos antes de que el avión en que viajaba cayera en el mar que bañaba a Xiros. El espacio utópico hay que localizarlo en la propia mente del protagonista.

Por último, en *El otro cielo* el autor juega en cierto modo con el nominalismo: el Pasaje Güemes, en Buenos Aires, puede trasplantar al protagonista a la Galerie Vivienne, en París, y en otra época distinta en virtud de que ambas son galerías cubiertas. El pasaje de una zona a otra queda justificado por el carácter antitético de la vida bohemia en la Galerie Vivienne y la vida burguesa y familiar de Buenos Aires.

EL ESPACIO COGNOSCITIVO

Como anotamos al comienzo de este epígrafe, Greimas caracteriza el espacio cognoscitivo como el espacio interior que el sujeto se construye para sí mismo, y que por este hecho sólo es significante para él, compuesto de parcelas del saber que ha llegado a adquirir. A su vez la dimensión cognoscitiva es el lugar de los hechos, que ya no son pragmáticos o somáticos, sino cognoscitivos.

Greimas establece toda una descripción de cómo se construye dicho espacio en *Deux amis;* no obstante, por tratarse del análisis de una obra particular, los resultados obtenidos poseen también una

validez orientada hacia esa obra; de ahí que en nuestra aplicación a ciertos relatos de Cortázar adoptemos como punto de partida los rasgos más generales presentes en la definición para llegar a una interpretación del espacio cognoscitivo tal como se manifiesta en el escritor argentino, según nuestra propia interpretación.

Liliana llorando, Cartas de mamá, La puerta condenada, Torito, Ahí pero dónde, cómo, presentan más acentuadamente que otros relatos la modalidad del espacio cognoscitivo.

En *Liliana llorando* el protagonista, desde su cama en el hospital, crea, plasmándolo en la escritura, un mundo imaginativo sobre lo que sucedería después de su muerte, anticipándose así, a través del conocimiento, a un tiempo futuro para tratar de devolverle la tranquilidad a su mujer. El límite entre el espacio en el que él se halla situado y ese otro espacio es el momento en que su mujer comienza a llorar su muerte:

> Liliana llorando era el término, el borde desde donde iba a empezar otra manera de vivir *(R,* 97).

Existe un doble proceso concomitante con la actividad cognoscitiva; uno de *débrayage* o distanciamiento espacio-temporal anotado en el texto por la expresión: «O sea, que el lunes o el martes, y el lugarcito en la bóveda el miércoles o el jueves», y otro de *embrayage* o de conexión introducido por una partícula lógica: «si calmarla, si devolverla a la tranquilidad hubiera sido tan simple como escribirlo, con las palabras alineándose en un cuaderno como segundos congelados, pequeños dibujos del tiempo para ayudar el paso interminable de la tarde».

Este proceso no representa una ruptura del espacio utópico primero, sino la creación de un espacio interior utópico segundo dentro de aquél.

«En *Cartas de mamá* además de París, espacio utópico del presente, y de Buenos Aires, espacio utópico relativo al pasado, existe un espacio cognoscitivo en esa zona prohibida entre Luis y Laura en la que se ha instalado Nico. Decimos que es cognoscitivo porque no es un espacio material, sino subjetivo, es la idea que ambos sin decírselo se han ido formando a base de los remordimientos por haber traicionado a Nico. Luis, el actor principal, se muestra consciente de ello en algunos fragmentos:

> Más de una vez había mencionado expresamente a Nico, envolviendo su nombre y su recuerdo en un algodón manchado y pegajoso *(R,* 229).

Pero es sobre todo en la secuencia final, cuando Nico se ha instalado definitivamente en la casa, cuando el hecho resulta más patente:

> Quizá estaba en la otra habitación o quizá esperaba apoyado en la puerta, como había esperado él, o se había instalado ya donde siempre había sido el amo, en el territorio blanco y tibio de las sábanas al que tantas veces había acudido en los sueños de Laura. Allí esperaría, tendido de espaldas, fumando también él su cigarrillo, tosiendo un poco, riéndose con una cara de payaso como la cara de los últimos días, cuando no le quedaba ni una gota de sangre sana en las venas *(R,* 240).

En *La puerta condenada,* Petrone va componiendo una serie de hipótesis en torno al extraño llanto de un niño en la pieza de al lado durante la noche cuando, según el gerente, estaba habitada por una mujer sola. Cuando le parece haber hallado la causa verdadera del llanto, la mujer abandona el hotel bajo su presión, y entonces ese silencio que tanto había deseado le resulta insoportable, le impide dormir, hasta que por fin oye de nuevo el llanto del niño, esta vez —suprimida la posible causa física— en su propia mente, en su imaginación.

Torito es un poco como *Liliana llorando,* pero a la inversa. Si en este último el protagonista recurre al futuro imaginado para soportar su difícil situación en el presente, en *Torito* el boxeador postrado en la sala del hospital, se refugia en el pasado para revivir los éxitos y los recuerdos agradables que lo evaden del fracaso en que lo sumió la última pelea. Tanto en uno como en otro, pasado y futuro quedan como zonas superpuestas al presente, y en *Torito* el espacio cognoscitivo utópico es como una «presentación» del pasado.

Donde la superposición espacial y el espacio cognoscitivo adquieren una mayor complejidad es en el relato titulado *Ahí pero dónde, cómo.* Aquí sí se cumple exhaustivamente ese requisito de la teoría de Greimas por el que el actor es depositario de un cierto saber; así se refleja en este segmento:

> No voy a perder más tiempo; si escribo es porque sé, aunque no pueda explicarme qué es eso que sé y apenas consiga separar lo más grueso, poner de un lado los sueños y del otro a Paco *(P,* 49).

A través del sueño el protagonista entra en un espacio utópico, el de la calle Rivadavia en Buenos Aires, donde se encuentra enfermo Paco, su amigo muerto hace treinta y un años; pero ese espacio, la presencia de Paco, se superpone al espacio utópico del protagonista

en su apartamento de París; no ya como en el sueño, sino en una zona espacial indefinida:

> Paco, escribiendo lo que una vez más hemos vivido juntos mientras yo dormía; si en algo puedo ayudarte es en saber que no sos solamente mi sueño que ahí, pero dónde, cómo, que ahí estás vivo y sufriendo. *De ese ahí no puedo decir nada, sino que se me da soñando y despierto, que es un ahí sin asidero;* porque cuando te veo estoy durmiendo y no sé pensar, y cuando pienso estoy despierto, pero sólo puedo pensar; imagen o idea son siempre ese ahí, pero dónde, ese ahí, pero cómo (8) *(P, 51).*

Hemos de puntualizar que si bien esa zona espacial a la que pertenece Paco es subjetiva del narrador, de alguna manera le viene ya dada e impuesta, de ahí que él se esfuerce en localizarla:

> Mirá, a Paco no lo encontré nunca en la ciudad de la que he hablado alguna vez, una ciudad con la que sueño cada tanto, y que es como el recinto de una muerte infinitamente postergada, de búsquedas turbias y de imposibles citas. Nada hubiera sido más natural que verlo ahí, pero ahí no lo he encontrado nunca ni creo que lo encontraré. El tiene su territorio propio, gato en su mundo recortado y preciso, la casa de la calle Rivadavia, el café del billar, alguna esquina del Once *(P,* 55).

Pero esto ocurre en el sueño, luego sólo queda «la certidumbre de que impensablemente sigue ahí y que sufre»; la imagen se borra.

Según ha podido comprobarse, la superposición espacial coincide con el espacio cognoscitivo cuando el espacio secundario o superpuesto se sitúa en el interior del personaje, ya sea en la imaginación, en el pensamiento o en el recuerdo.

EL ESPACIO LITERARIO

No quisiera concluir sin antes hacer referencia a la utilización de una cierta forma del espacio literario denominada el espacio de la escritura, en *Bestiario* y *Ahí pero dónde, cómo.*

Gérard Genette en su artículo *La littérature et l'espace* (9) atribuye al espacio literario cuatro modalidades: la espacialidad del lenguaje, la espacialidad de la escritura, la espacialidad de las figuras y, por último, la de la literatura tomada en su conjunto como una inmensa producción intemporal y anónima. Pues bien, la segunda modalidad,

---

(8) Lo destacado es mío.

(9) *Figures II,* Seuil, París, 1969, pp. 43-48.

siempre subordinada al lenguaje adquiere un importante auge a partir de *Mallarmé, que ha ido aumentando con el tiempo.*

En *Bestiario* encontramos interferida en el relato la carta que Isabel envía a su madre contándole su vida en Los Horneros. Al comienzo de la carta ésta se ve interceptada por el relato que se inserta como desarrollando lo que Isabel quería decir a su madre:

> Vos me dijiste que no debo andar haciendo. Porque Rema parecía detener, con su tersa bondad, toda pregunta *(R,* 19).

Sin embargo, los dos fragmentos que siguen, mucho más extensos, aparecen diferenciados en letra minúscula y bastardilla, contrapuntando la narración e igualmente inacabados. A nuestro juicio, la carta aparece como una expansión subjetiva de Isabel, de las emociones que siente en la extraña vida de Los Horneros. Lo mismo sucede en *Ahí pero dónde, cómo.* Este relato es fruto de lo que se denomina duplicación interior, es decir, el narrador escribe una serie de experiencias que son el relato que estamos leyendo; pues bien, estas experiencias en forma de relato se disocian a través de la escritura —por la utilización de la minúscula, de espacios en blanco y de frases sin comienzo ni fin— del resto de la narración para aproximarnos al fluir mental del narrador, a esas imágenes subjetivas que no concretiza en la escritura.

También la escritura del relato puede representarse en términos espaciales, como la forma circular de *Axolotl* y *Las babas del diablo* o la estructura en díptico de *Todos los fuegos el fuego.*

Creo que todas estas consideraciones espaciales que, por supuesto, merecerían un análisis más detallado han servido para iluminar la riqueza de composición de los relatos de Cortázar, y mostrar cómo este elemento no puede tratarse de forma aislada, sino en relación con otros elementos del relato con los que forma una red de relaciones interdependientes.

CARMEN DE MORA VALCARCEL

Departamento de Literatura Hispanoamericana
Universidad de Sevilla
San Fernando, 4
SEVILLA

CORTAZAR: LAS SORPRESAS DE LO COTIDIANO

En su último libro de cuentos —*Alguien que anda por ahí* (1)—, Julio Cortázar ejercita, una vez más, la reescritura. Nos referimos al cuento *Apocalipsis de Solentiname*, en el que el escritor argentino vuelve a utilizar algunos de los recursos ya usados en *Las babas del diablo (Las armas secretas)* para indagar, otra vez, sobre las ideas fundamentales que daban apoyo a aquel cuento: la homologación de la fotografía con la literatura, la independencia de la obra de arte respecto del autor, la multiformidad y lo impredecible de la realidad. De hecho, y como ya dijimos, Cortázar reescribe *Las babas del diablo* enfocándolo (y esto es lo que cuenta) sobre la actualidad político-social de América Latina.

Una de las ideas principales que recorren buena parte de la narrativa fantástica cortazariana es el convencimiento de que es imposible trazar una demarcación neta entre lo que llamamos «realidad» e «irrealidad». Para Cortázar, aquello que vagamente denominamos «irreal», es decir, todos aquellos fenómenos o acontecimientos que no se dejan explicar racionalmente, aquello que carece de pruebas, lo que no se puede medir, pesar ni tocar, pero que sí se siente o se sueña, está contenido en esa otra dimensión tan cómoda y despreocupadamente transitada a diario por el hombre y que denominamos «realidad».

La manera en que Cortázar ilustra esta noción y muestra el asalto y penetración de lo irreal en la realidad es, como se sabe, a través de la narrativa fantástica. Como todo lector de Cortázar puede notar, sus cuentos fantásticos son estrictamente realistas, hasta que casi inadvertidamente algo cambia en el orden conocido y establecido y sus personajes quedan envueltos en situaciones totalmente insólitas e inexplicables: un individuo intenta sacarse un *pull-over* y queda atrapado en él, otro vomita conejitos en un apartamento parisiense, otro más toma una foto que al ser ampliada se anima y cuenta una

(1) Julio Cortázar: *Alguien que anda por ahí*, Madrid, Ediciones Alfaguara, S. A., 1977. Todas las citas se harán por esta edición.

anécdota diferente de la inicialmente fotografiada, etc. Es decir, que para Cortázar lo irreal se cuela dentro de lo real, y la expresión literaria que mejor testimonia esa fisura e infiltración es la literatura fantástica. En una entrevista publicada por el periódico *El País*, el escritor argentino confirma estos conceptos:

> Realmente, siempre he sido incapaz, y me temo que lo seguiré siendo, incapaz, digo, de establecer con precisión los límites entre lo fantástico y lo real, los límites del reino del misterio. Para mí, el misterio es una invasión, un asalto de lo desconocido que se cuela por determinados e inciertos intersticios de lo real, que me invade y pugna por salir. Su producto suelen ser los cuentos fantásticos, que al final son eso, el misterio que se manifiesta a gente normal, como nosotros, en un sitio determinado. Es decir, esa invasión que yo siento, y que me arranco, gracias a los cuentos fantásticos. Creo haberme curado de algunas neurosis escribiéndolos (2).

De aquí hay muy poca distancia para concluir que para Cortázar, como para casi todos los escritores fantásticos contemporáneos, la literatura de este tipo constituye no solamente una revelación de lo desconocido, sino también una manera de subrayar la fragilidad del hombre incapaz de dominar esos fenómenos que le acechan en todo momento (3). Luego, la literatura fantástica sería una forma o vehículo de conocimiento que permitiría acceder a esas zonas oscuras que palpitan en lo cotidiano al tiempo que opera como conjuro del misterio.

Otra de las tesis cortazarianas que, junto con la anterior, da apoyo a los cuentos *Las babas del diablo* y *Apocalipsis de Solentiname* es la noción de que la literatura y la fotografía son actividades que se dejan comparar analógicamente. Dice Cortázar al respecto:

> El fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector, como una especie de *apertura*, de fermento, que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (4).

---

(2) Rosa María Pereda: «Si el escritor no se divierte es un imbécil», *El País*, Madrid, 12 de marzo de 1978, p. VII.

(3) En esto Cortázar no hace sino seguir la brecha abierta por su maestro Jorge Luis Borges, quien escribe: «Esa boca... era sólo una boca del abismo de oscuridad que está debajo de nosotros, en todas partes. La sustancia más firme de la felicidad de los hombres es una lámina interpuesta sobre ese abismo y que mantiene nuestro mundo ilusorio. No se requiere un terremoto para romperla; basta apoyar el pie. Hay que pisar con mucho cuidado. Inevitablemente, al fin nos hundimos», *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952, página 76.

(4) Julio Cortázar: «Algunos aspectos del cuento», *CAH* II, noviembre de 1962, p. 6.

Es decir, que tanto la literatura como la fotografía al revelar lo desconocido son vehículos de conocimiento. Nótese que el revelado de fotos es un proceso que se lleva a cabo en la oscuridad (ignorancia) y que conduce a la iluminación (conocimiento) de cosas insospechadas. Como veremos más adelante en *Apocalipsis de Solentiname*, esta tesis queda plasmada en el momento en que las fotos operan a manera de estímulos que desencadenan la coalescencia de vivencias o intuiciones que habían permanecido sofocadas o dormidas en el espíritu del espectador.

Veamos ahora cómo toman cuerpo estas ideas en *Apocalipsis de Solentiname*.

Un «yo» narrador cuya voz es fácilmente identificable con el Cortázar real cuenta lo que le ocurrió durante y después de un viaje a Centroamérica. Estando en la comunidad nicaragüense de Solentiname fotografía una serie de pinturas ingenuas hechas por los campesinos:

> No me acuerdo quién me explicó que eran trabajos de los campesinos de la zona, ésta la pintó el Vicente, ésta es de la Ramona, algunas firmadas y otras no, pero todas tan hermosas; una vez más, la visión primera del mundo, la mirada limpia del que describe su entorno como un canto de alabanza... (5).

De regreso en París hace revelar las diapositivas, y, al proyectarlas en la pantalla, las imágenes bucólicas se convierten en horrendas escenas de torturas, fusilamientos y persecuciones policiales:

> Apretaba sin ganas el botón de cambio, me hubiera quedado tanto rato mirando cada foto pegajosa de recuerdo, pequeño mundo frágil de Solentiname rodeado de agua y de esbirros como estaba ahí en un segundo plano clarísimo, una cara ancha y lisa como llena de incrédula sorpresa mientras su cuerpo se vencía hacia delante, el agujero nítido en mitad de la frente, la pistola del oficial marcando todavía la trayectoria de la bala, los otros a los lados con las metralletas, un fondo confuso de casas y de árboles (6).

Finalizada la proyección, llega al apartamento su amiga Claudine. El narrador no hace ningún comentario y deja que ella vuelva a proyectar las diapositivas. La esperada reacción de horror de Claudine no llega, pues lo que ella ve son las pinturas ingenuas de Solentiname. El mecanismo de excitación de ideas subconscientes sólo se produce en el protagonista porque éste comparte con los campesinos latino-

(5) *Alguien que anda por ahí*, p. 98.
(6) *Ibídem*, pp. 101-102.

americanos un sustrato cultural que Claudine desconoce. Por eso él conoce desde dentro la vivencia del terror. Claudine no es parte de esa realidad y no está comprometida con ella.

Habíamos dicho antes que en este cuento Cortázar reescribe su anterior *Las babas del diablo.* Ahora veamos de qué manera quedan relacionados los dos textos.

Al comenzar *Apocalipsis de Solentiname*, el «yo» narrador alude a una supuesta conferencia de prensa que él sintetiza así:

> Hacía uno de esos calores y para peor todo empezaba en seguida, conferencia de prensa con lo de siempre, por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-up* era tan distinto de tu cuento, ¿te parece que el escritor tiene que estar comprometido? (7).

La referencia directa a *Blow-up* (la adaptación cinematográfica de *Las babas del diablo,* realizada por Antonioni) es el nexo entre el narrador ficticio y el Cortázar escritor. Esta rotura del marco ficticio del cuento sirve para aproximar la «realidad textual», propiamente ficticia, a la nuestra.

Además, esta referencia funciona como una señal que, si la seguimos, nos lleva a recorrer una cadena de textos que son ecos unos de otros: temáticamente comparten el comentario sobre la naturaleza incierta de la realidad. Así, el texto de Cortázar *Las babas del diablo* contiene a otros dos: la foto que toma el personaje Roberto Michel en un rincón de París es uno y lo que él escribe a máquina es el otro. En éste va narrando su experiencia de fotógrafo y a la vez comenta la ejecución de este texto escrito. En el mundo intratextual de *Las babas del diablo,* Roberto Michel duplica la imagen del escritor. Allí se cuenta que Roberto Michel toma una foto de una pareja y que cuando la amplía y pega en la pared la foto pierde su estatismo, las figuras se ponen en movimiento y protagonizan un final diferente del presenciado por Michel en la isla. La fijación fotográfica ha captado imágenes, pero no ha estatizado el tiempo interior de la escena. El dinamismo propio del instante captado está aún allí y se superpone al dinamismo de la realidad del fotógrafo-narrador. Michel se convierte en un «lector» asombrado de su propia obra y no es ni más ni menos real que sus personajes. Como bien señala Juan Carlos Curutchet:

> Todos forman parte de una nueva realidad —o irrealidad— conjurada por la obra de arte. Todos están en el umbral de una nueva dimensión de lo real, en la que acecha la locura (8).

---

(7) *Ibidem*, p. 95.

(8) Juan Carlos Curutchet: *Julio Cortázar o La crítica de la razón pragmática,* Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 47.

Notemos de paso que esta fusión indiferenciante, que nivela al autor y sus personajes, ilustra el ya conocido concepto de la independencia del personaje, al que Cortázar, desde luego, se suscribe:

> El poeta y el narrador urden criaturas autónomas, objetos de conducta imprevisible, y sus consecuencias ocasionales en los lectores no se diferencian esencialmente de las que tienen para el autor, primer sorprendido de su creación, lector azorado de sí mismo (9).

En cuanto a *Blow-up*, es dos textos a la vez: el original de Cortázar —*Las babas del diablo*— y la adaptación de Antonioni, o sea, la película en sí.

En suma, la alusión a *Blow-up* es el eslabón inicial de una cadena de relaciones intertextuales que llevan de *Apocalipsis de Solentiname* a *Las babas del diablo*. La alusión descodifica el propósito del «nuevo» cuento de Cortázar: subrayar, una vez más, la presencia de lo insólito, de lo irreal, en la realidad cotidiana. *Apocalipsis de Solentiname* es un texto que se autoexplica apuntando a los otros que le anteceden cronológicamente.

Hay que señalar, además, que en *Apocalipsis de Solentiname* Cortázar también descodifica el mecanismo interno del cuento. Antes de partir para Solentiname el «yo» narrador y sus amigos habían posado para unas fotos tomadas con una cámara de autorrevelado instantáneo:

> de esas que dejan salir ahí no más un papelito celeste que poco a poco y maravillosamente y polaroid se van llenando de imágenes paulatinas... (10).

El procedimiento, que es nuevo para «yo», lo asombra y se pregunta:

> qué pasaría si alguna vez después de una foto de familia el papelito celeste de la nada empezara a llenarse con Napoleón a caballo... (11).

El anuncio implícito en el comentario sobre la aparición de un Napoleón a caballo viene a ser premonitorio de esa coalescencia de imágenes subconscientes que experimenta el protagonista. Más tarde, cuando Claudine termina de proyectar la serie de diapositivas de Nicaragua y expresa su entusiasmo, viene el convencimiento de que sólo «yo» ha visto las escenas de torturas y matanzas:

> No iba a decir nada, qué le podía decir ahora, pero me acuerdo que pensé vagamente en preguntarle una idiotez, preguntarle

(9) Julio Cortázar: *Ultimo round*, México, Siglo XXI, 1969, p. 44.
(10) *Alguien que anda por ahí*, p. 97.
(11) *Ibídem*, p. 97.

si en algún momento no había visto una foto de Napoleón a caballo (12).

Más arriba nos hemos referido a la cadena de relaciones intertextuales que conectan un cuento con otro. El establecimiento de esta cadena en que unos aluden a otros desautoriza la noción del texto único: un texto es muchos a la vez. Este nuevo cuento de Cortázar es otra manifestación de esta noción: reescribe un texto cinematográfico intermedio.

Al mismo tiempo, la multiplicación de textos con un contenido básicamente similar —todos comentan la infinita complejidad de la realidad y el azoramiento del hombre ante ella— crea un efecto de cajas chinas en que una contiene otra de menor tamaño. Este efecto es expresión metafórica de la visión cortazariana de la realidad concebida, ya sea como un juego de cajas chinas, ya sea como un laberinto. *Rayuela,* quizá el exponente más rico de la obra narrativa de Cortázar, ilustra ampliamente estos conceptos: si la realidad es multiforme y laberíntica, también los textos lo son, puesto que forman parte de ella y la mimetizan creando, a su vez, realidades ficticias. En otras palabras, lo intratextual reproduce lo extratextual como un objeto y su imagen en un espejo.

Del mismo modo, Cortázar considera que la multiformidad cambiante de la realidad supera la capacidad cognoscitiva del hombre. Cuentos como *Las babas del diablo* y *Apocalipsis de Solentiname* comentan precisamente la inadecuación del conocimiento humano. De aquí que Cortázar empuje al lector a que recorra el laberíntico camino de relaciones intertextuales a que nos referimos y en los dos extremos del mismo le presente la misma imagen: la del hombre azorado ante su propia realidad cotidiana.

Junto a su concepción laberíntica y de complejidad de la realidad, en *Apocalipsis de Solentiname* presenta la noción del carácter ilusorio —o ficticio— de la realidad. Hemos dicho que la voz del «yo» narrador comparte el espacio intratextual con otros personajes ficticios que son personas reales: Ernesto Cardenal, Carmen Naranjo, Samuel Rovinski, José Coronel Urteche, etc. Lo ficticio se presenta tan real como la realidad misma, arrojando una luz de duda sobre lo aceptado convencionalmente: que los seres humanos gozan de más realidad que los de ficción.

Este juego de desdoblamientos y multiplicaciones que subrayan la idea de la ilusoriedad o irrealidad de nuestra existencia, asociado con el de la infinita multiplicidad de la realidad, llevan al escritor

(12) *Ibídem,* pp. 104-105.

argentino a desconfiar de su propio entorno y manifiestan una especie de ansiedad o de sed por la verdad. Un posible refugio para este desasosiego está en la práctica literaria. Si nuestro sistema racional y nuestros sentidos son incapaces de dar cuenta de esos fenómenos o acaecimientos que llamamos fantásticos, es decir, si resultan instrumentos cognoscitivos insuficientes, la literatura proporciona un acercamiento distinto a las cosas. Su poder de iluminación, basado en la sorpresa y la revelación, permitiría la comprensión de ciertas zonas oscuras de la realidad que la lógica o la razón y los sentidos nos escamotean. ¿Cómo explicar, si no, que alguien tome unas fotos de un objeto «A» y cuando las proyecte vea un objeto «B»?

Del mismo modo, si la realidad se presenta caótica y todopoderosa, la literatura conjuraría a los fantasmas y ofrecería una posibilidad de salvación, al mismo tiempo que sería una forma de actuar sobre ella. Esto último nos lleva a comentar algo que hemos mencionado sólo al pasar: lo que diferencia *Apocalipsis de Solentiname* de *Las babas del diablo.*

Apocalipsis de Solentiname conjuga la concepción cortazariana de la realidad en general con su visión de un fragmento muy específico de la misma: la situación político-social de América Latina.

Es sabido que Cortázar no cuenta con la simpatía de muchos porque vive autoexiliado en París. En más de una ocasión Cortázar ha manifestado que su alejamiento de la Argentina no es un obstáculo para que él esté al tanto de la situación de su país ni diluye su compromiso. Más aún: desde hace mucho tiempo viene sosteniendo que la distancia del exilio le ha permitido sustituir una visión nacionalista por una más universal que abarca a todos los países latinoamericanos. En su famosa carta a Roberto Fernández Retamar escribe Cortázar:

> El problema del intelectual contemporáneo es uno sólo, el de la paz fundada en la justicia social y... las pertenencias nacionales de cada uno sólo subdividen la cuestión sin quitarle su carácter básico. Pero es aquí donde un escritor alejado de su país se sitúa forzosamente en una perspectiva diferente. Al margen de la circunstancia local... su sentimiento del proceso humano se vuelve por decirlo así más planetario, opera por conjuntos y por síntesis, y si pierde la fuerza concentrada en un contexto inmediato, alcanza en cambio una lucidez a veces insoportable, pero siempre esclarecedora (13).

Aquí no se intenta juzgar su posición. Solamente queremos señalar que *Apocalipsis de Solentiname* expresa esta convicción de Cor-

---

(13) Julio Cortázar: «Carta a Roberto Fernández Retamar», *Casa de las Américas*, año VIII, núm. 45, noviembre-diciembre de 1967, p. 6.

tázar. En la ya mencionada conferencia de prensa del comienzo del cuento le preguntan al «yo» narrador por qué no vive en su país y si piensa que el escritor debe comprometerse. El cuento es en parte una respuesta a estas preguntas.

Regresando al Cortázar real, escribe por el convencimiento de que en tanto hombre de letras su modo más eficaz de actuar sobre la realidad es a través de la literatura. Además, en tanto intelectual latinoamericano cree que debe asumir un compromiso ideológico, y lo hace con un cuento en que denuncia la situación de opresión violenta a que están sometidos los latinoamericanos en la actualidad.

Al referirse a su estancia en la comunidad de Solentiname, el narrador dice que a la hora de la misa los campesinos comentan el capítulo evangélico del arresto de Jesús en el huerto como si se tratara de algo propio:

> de la amenaza de que les cayeran encima en la noche o en pleno día, esa vida en permanente incertidumbre de las islas y de la tierra firme y de toda Nicaragua, y no solamente de toda Nicaragua, sino de casi toda América Latina, vida rodeada de miedo y de muerte, vida de Guatemala y vida de El Salvador, vida de la Argentina y de Bolivia, vida de Chile y de Santo Domingo, vida del Paraguay, vida de Brasil y de Colombia (14).

Así, pues, este breve relato contado linealmente por un «yo» protagonista y narrador sigue la línea de otros cuentos del autor. A través de una escritura realista, Cortázar elabora un cuento fantástico en el que el elemento fantástico se presenta como la irrupción de una serie de visiones subconscientes que sustituyen momentáneamente lo real. Algo así como si el sueño se colara en la vigilia imponiendo su irracionalidad. Este corto circuito momentáneo posibilita la apertura por la que ingresan en el ámbito consciente vivencias, recuerdos o tan sólo intuiciones hasta ese momento no manifiestas. Mostrarlo como lo hace Cortázar, es decir, como un pequeño escándalo inevitable, equivale a denunciar la falacia de nuestro ordenamiento racional de la realidad. Lejos de ser lo conocido, ésta se revela como la galera del mago llena de sucesos desconocidos que no habíamos percibido aún. Por eso en los cuentos de Cortázar los sucesos más extraños (esos que hacen que llamemos «fantásticos» a estos relatos) se cuelan en el orden confiado de lo cotidiano alterando las relaciones del hombre con su entorno.

LEONOR CONZEVOY-CORTES

Comandante Zorita, 23, 4.°
MADRID 20

(14) *Alguien que anda por ahí*, p. 99.

DENTRO DE LA CUENTATICA CORTAZIANA

ROTULACION

Alucinación del escribir, Cortázar sometiéndose al dictado de lo narrativo. No es que vaya a vocearse que se conozca o no la geometría. Tampoco cabe regodearse en ausencias de monólogos o de diálogos. ¿Qué simbólica tiene el acercarse a un escritor, meterse en sus entresijos y desdeñando las útiles apariencias? Mareas de gozosa y gozada contemplación, cuando hay bajamar lo mismo que cuando hay altamar, mareas en cuyo dinamismo se acuna la experiencia lúdica. ¿No quedamos, así por las buenas y sin demostración alguna, que vivir y soñar es lo más preciado del viaje terrestre y mortal de los hombres? Juguemos, soñemos, que si se sufre al escribir es que eso comporta su recompensa fluyente y al mismo tiempo; simultáneamente brota y se derrama en la páginas que se van escribiendo un placer rotundo, jugoso, y a ratos inmenso, dominador. Lo del espíritu geométrico que se leía al entrar en calles o en moradas que Platón escogía en aceptación o en prohibición no llama a engaño. Pero el quehacer de la literatura ahonda y escudriña en cualquier circunstancia. No es el tiempo, y tampoco la pereza. Todo se confabula en un maravilloso estado de crisis, en una espléndida estética caótica. Las palabras con su poderío iconoclasta. Un escritor frente a sus cánticos y a sus angustias. Un universo y una tentación. Como cuando el grafismo y el color rellenan el espacio plástico de la pintura. Correspondencias, como decía Baudelaire, interpenetraciones mil. Ir equilibrando cuanto acaece en la escritura, la estructuración razonada y la estructuración salvaje o incontrolada. Intuición e inventiva, como si fuesen los dos polos de la página que en su desnudez aguarda, la palabra habitable y que por pura entrega va a ser habitada. ¿Dónde estamos? ¿Con qué sensibilidad actuamos? Todo se teje y se desteje. La antropología de la interioridad más exigente se inserta en innovaciones y tradiciones. Un haz, o una gavilla, humanismo que acarrea la labor del arado para la siembra con vistas a la cosecha. Elementalidades de lo mítico y de

lo utópico. ¿No nos es urgentemente presente lo imaginario? La escritura, con sus silencios y sus gritos, haciéndolo precisamente adrede. Fórmulas con su encadenamiento apasionado, esto es, ideológico, en susurros o en clamores. La imposible frialdad de la geometría. ¿Qué es la cuentática sino la poética de la narrativa corta? Preguntas y corolarios deducidos casi como respuestas. O, algunos dirán, como axiomas. El escritor con sus fantasmas. Con el estilo en vanguardia, y es que cada escritor aporta su propia metodología, su más caracterizada respuesta. Mundos que se abren y hasta se cierran. Claridad y hermetismo en la realización de lo teórico: de la cuentática se pasa al texto, al cuento. Un lenguaje de poesía, es lo que creo. El afán poético, el encaminamiento poemático. Primera y última realidad de los espejos. Lo banal y lo insólito. El admirable vértigo del caos. Sin objetividad escrupulosamente placentera. Eso no existe. El escritor con sus ofrendas; asimismo, el escritor con sus mecanismos personales, suyos y por eso mismo responsables. La cuentática, ese adentrarse en lo claro y en lo oscuro, el planteamiento y la fusión de todos los factores del momento de escribir. Julio Cortázar descorre sus cortinas y nos deja penetrar en su progresiva situación de la escritura. El cuento, la meta cambiante, intercambiante. Una comarca cuyos rótulos nos indican imaginación y realidad, como siempre ocurre. Como dijeron Buffon y luego Azorín: la vida crea el estilo; no hay más infalible estilística que la que forja la vida. Exactitud de lo exacto, sin pleonasmos, sin posibilidad de paradoja. Cortázar, en sus paulatinas definiciones. Una manera de escribir lejos de lo varado. Narrativa sin ancla adormidera. Un autor que se pierde por la pluma, igual que la perdiz se pierde por el pico. Vivir, soñar, morir. Cortázar en su seriedad y en su placer.

SIMPLE PERSPECTIVA

Se borra uno a medida que la realidad desaparece. ¿Todo se reduce al eco? Algo hay, y lo cualitativo tiene que surgir de lo cuantitativo. Es manantial a ratos, y asimismo es noria, lo terco y lo obstinado. La escritura, la alegría de escribir. La literatura no se borra, no queda borrada. Existe pese a posibles olvidos. Siempre emerge la memoria analizadora, la crítica recordadora. Una memoria para la obra escrita. No es problema olvidar que existimos. Una filosofía natural y entrañable dice que más acuciante es que se olvide la no existencia, que no existimos. Escribir, acto para aferrarse a un clavo ardiendo. La realidad y los sentimientos. La imaginación y un arte humanizado. Por eso Borges, y acaso como quien no quiere la cosa, jugueteando

porque se une a la literatura mientras renueva e indaga, dijo una vez (hasta pudiera creerse que con la supersticiosa ética del lector que es su manera de ser y de leer): «Conozco poco la obra de Cortázar; pero lo poco que conozco, algunos cuentos, me parecen admirables. Además, tengo el orgullo de haber sido el primero que publicó uno de sus trabajos.» No hay escapatoria: la memoria emplea su función recordadora. Extrae anotaciones que para siempre son representativas, que al decantarse se fosilizan (en el buen sentido del vocablo, esto es, en la persistencia, en la perduración y supervivencia) y proclaman lo que en su tiempo de lectura fue impresión debidamente adecuada y atinada a más de oportuna.

Estas palabras borgianas las copié un día, pensando tal vez en utilizarlas, como ahora que llega la ocasión. No tengo otra referencia. No sé de dónde las saqué. Seguro es que reflejan dos facetas auténticamente calificativas en la obra de Cortázar: por un lado, el haber escrito cuentos, y por otro lado, el que estos cuentos sean (pareciéndoselo así a Borges pese a «conocer poco» esa obra) admirables.

Cuentos, una parcela destacadísima en el conjunto narrativo cortaziano; relatos cuya brevedad (algo relativa en ciertos casos) vibra como las cuerdas de un instrumento musical. Se lee, no surge el olvido, y prolóngase la resonancia. No desaparece el ambiente cuentístico, nace la emoción o el gozo o el interés (en fenómenos sueltos o agrupados, ¿por qué no?), lo literario no se borra. Es, precisamente, lo contrario lo que se observa: que se alza la realidad de la escritura cortaziana, y que nadie puede olvidar al escritor. Silencio para la palabra. Porque ya existe y no cunde la tendencia al olvido. O son los pasos en la arena o en la nieve; como tales pasos desaparecen, son pasos realmente dados, realmente encaminados. Lo es el cuento, lo es su memoria. Cortázar, escritor de cuentos, y algunos son admirables. Ritos, actos ceremoniales. La lucidez de la lectura, la lucidez de la introspectiva. La obra de Cortázar, en su poética, en su cuentática que es (ya lo situé así) la poemática de sus relatos. Esencialidad, y alcanzándose lo admirable en algunos cuentos; lo decía Borges, se comparte su opinión, pluralidad de miradas y de memorias en un esquema de crítica.

¿Es el intenso sacrificio de mirar y sentir con alas imaginativas? Parábola en la edad eterna de no dejar nada, de quedarse con todo. Arraigo tal vez narrativo de una profunda cuentática. Una literatura en cuentos, de cuentos, y sabida es la vieja posición humana de que vivir también es contar. Lo es para Cortázar. La situación de escribir, los componentes en un cuento.

Aunque en el paisaje de la literatura española sea más o menos insólito el vigor y el uso de la maginación, el gallego-castellano Torrente Ballester subrayaba que la invención es una necesidad: «literatura es imaginación». ¿Con lindes que se aproximan o alejan? El poder imaginativo, alianza con el poder intuitivo, y ahí reside el nacimiento de la literatura, de la narrativa en respuesta personal y precisa. Lo concreto se llama, en cuentos y en su filosofía de cuentática, alianza de intuición y de imaginación. Casi estoy definiendo tentativas de una lucidez racional-irracional. Hambre y sed de poesía. Estamos todos de acuerdo en que escribir corresponde al tuétano práctico (que arranca de esas mareas de pleamar y de bajamar en lo sensible y en lo memorístico de la realidad a que ya aludí) de la literatura. ¿Iba a dejar de serlo en Cortázar cuentista?

No todo puede determinarse como arte comunicativo (aunque tan sólo sea para la dialéctica de las soledades del propio escritor) que serpentea y se muerde la cola. Conviene hablar a las claras y al desnudo. Una traslación de los hechos imaginarios a las casillas de la realidad y viceversa. También una realidad de ensueños y una poesía refranera. Lo cortaziano busca creatividad arriba (como el agua río abajo, hasta su desembocadura), integración humano-poética en la ficción. Con la trabazón de lo que él considera imaginación responsable (teórica luz de lo racional podría decirse) que se integra con su imaginación pura o no responsable (luminosidad de los sueños y de las aduanas intuitivas podría estipularse), formándose un tejido narrativo ultimado.

Literatura, por lo tanto, en encrucijada doble: es escribir y es imaginación; también resulta que es darse cuenta de ello, existir de veras. Dicho de otro modo: «nul ne peut écrire s'il n'a le coeur pur», lo que dijo Claude-Edmonde Magny *(Lettre sur le pouvoir d'écrire).*

Acúdase a frases cortazianas: «Mi imaginación me está dando los elementos para una historia y de ahí sale un cuento... Tengo que escribirlo .. La imaginación (y yo aclaro, "la otra imaginación", la pura, la no responsable) es la que en realidad me ha dado casi todos mis cuentos» (1). Se atreve a desnudarse, esclarécense facetas entre lo hermético y lo especificado en el cuento de cuentática muy suya: «No estoy muy seguro de ser el verdadero autor de los cuentos. La noción de eso que se va a convertir en un cuento me viene en una medida que no tiene nada que ver conmigo: una especie de invasión.» Ya se está jugando, lo lúdico es admirable presentimiento

(1) «Entrevista con Cortázar», Manuel Osorio, *Triunfo* núm. 762, 1977.

y también atinada floración de la palabra poético-narrativa. ¿Otro universo? ¿La participación caótico-coherente de lo que solía llamarse en otras épocas «la inspiración»? Escuchemos de nuevo, en esa entrevista: «La idea, el sentimiento de un cuento, me viene a mí como si un poder exterior a mí o muy profundamente metido en mí me dictase, me llevase a hacer algo, y empujado, sometido a esa fuerza, yo tengo que hacerlo.» O sea, tiene que escribir el cuento que ahí anda revoloteando, tiene que escribirlo. Es casi una fórmula conocida: escribir al dictado. Escribir, la escritura en estado de gracia, la escritura «inspirada». ¿Es que se siente uno enriquecido por semejante empuje, por esa casi escritura automática, dictándosenos lo soñado, lo vivido, lo inventado? Operación que se asemeja a una vigorización surrealista. La inspiración y la dicha de escribir. Lo lúdico, ese momento dionisíaco y hasta autobiográfico, el cuento y su plasmación, ese «tener que hacerlo», ese verse obligado a escribirlo. En tiempo de juego y de satisfacción que se aparenta a lo inocente.

Tal síntesis de la literatura le aconsejaba a Gide, quien escribió: «Je n'écrivis jamais rien de bon, que dans la joie; et par instants je doute s'il en reste encore une seule paillette en mon coeur» *(Journal 1939-1945*, p. 17).

Cortázar baraja instinto-intuición y misterio-ensueño, sedimentación de realidad e invención a ratos guiada, inspirada. Dichosamente. Gozosamente. Sin discutir consigo mismo. Apenas sin tachaduras en los borradores de sus cuentos. O surge el relato, o no viene nada ni nadie a la cita del acto de escribir: «forma y cuento son exactamente la misma cosa. No hay un trabajo reflexivo en el momento de escribir». Lo inventado, ¿es ya dado?

IDAS, VUELTAS Y REVUELTAS

No cree Cortázar en esos escritores que dicen que sufren; que sufren como mártires cuando escriben, «como si estuvieran cumpliendo un inmenso sacrificio». Cabe zaherir por ahí, algunos hasta se ensañan. El dolor en la escritura es signo negativo. Cortázar va mucho más lejos: «en general, no son buenos escritores». A él, desde luego, no le cuesta escribir. ¿Le sucede lo que a Picasso? Sabido es que una de sus humoradas o chorradas, una de sus ocurrencias, a los cuatro vientos lanzaba aquello de que él no buscaba, sino que encontraba. Escribir, porque hay que ponerse a escribir, pero como si ya de antemano estuviesen echados los dados. Jugando. Gozando. O sea, escribiendo. Se pasa a veces el tiempo indagando de modo inconsciente y asimismo en oscuros y luminosos merodeos por lo sub-

consciente, el escritor se las arregla secretamente para que pueda realizar la traslación puntual de algún tema más o menos interior o *más o menos exterior (la armonía supone su entendimiento,* su *mutua* y recíproca estructuración). Lo lúcido le da el brazo a lo lúdico. No se sufre. No hay dolor. En resumidas cuentas, no hay parto. O si lo hay, es que es sin dolor. Palabras para todo, hasta para eso, para hablar con el paciente (con la parturienta y con el escritor), suprimiéndose por arte de magia cualquier dolor. Quizá se esté exagerando. Un matiz se busca, andándose tras la temática que se vislumbra en diseño y nada más; lo demás lo da por añadidura el gozo de ponerse a escribir. Cortázar está segurísimo de ello, su aclaración expone la mecánica de la escritura, es la felicidad. A cualquiera le ha dolido escribir y se puede sufrir cuando se escribe: «Pero ahí entra el juego sadomasoquista; es decir, un sufrimiento que entraña un placer.»

La escritura, como la lectura, debe ser la verdad justiciera. Nunca o casi nunca falla. Pero lo cortés no quita lo valiente. Estoy hablando de esos trasvases desde zonas puras y desconocidas a praderas más apacibles y por eso mismo inocentes, la imaginación pura-irresponsable así tildada por la pluma cortaziana. Todavía no se halla en su fase de narrativa conceptuosa. Se salva rompiendo brumas y tormentas, para que en su prosa cuentística (y narrativa en lo amplio de su obra) se advierta y halle nuestra lectura el caos de la luz, la piel tersa como un espejo del lenguaje escrito al dictado, la sencilla dominación de la ordenación narradora y narrada.

Certidumbre, incertidumbre, aproximaciones que sólo pueden tener un denominador común: lo poético, lo mágico, pese a la inevitable dictadura de la realidad exterior. Realidades en todas las caras (y sus acompañadoras cruces) de la moneda de la literatura. Escribir escribiendo, sintiéndose uno habitado por ayudas manifiestas u ocultas, la alianza de todo seguramente y lo repito una vez más. Cortázar en sus situaciones («bloques», le llama él), la esencialidad fantástica y realista de la vida y del sueño. A sabiendas, dice, «la imposibilidad aristotélica de que las cosas sucedan como suceden en el cuento». Y si se introduce, porque también eso es ineludible, una carga ideológica (borrosa o no), el cuento se muestra en densidad de intención y hasta de intenciones. Baudelaire al canto también: que en la escritura se vuelca apasionadamente lo que nos ajetrea y orienta, nuestra subjetividad irreductible y empecinada.

La escritura con sus atormentadas y tormentosas fases de la creatividad. Con sus pulsiones y sus tensiones, con sus secretas agresividades. Cuando el cuento está logrado, ya no se piensa en lo

que hubo, en la madurez de cuanto colaboró para que se escribiese. El cuento lirondo: su voz. Floración con el reverdecer de tópicos y rituales. Cortázar, como todos los escritores, en sus moradas y en sus alucinaciones. Cuentática alucinógena.

SIMBOLICA DE HUELLAS

¿Le cae bien un balsámico rastreo a lo cortaziano, sus posibles y fertilizadoras raíces?

Eso, en el fondo, a todo escritor le resulta patrimonio heredado, siempre hubo alguien que ya fue escarbando y arando, cuchillo cuya hoja pasaba a lo ancho (y a lo estrecho) de las vetas del suelo y de las piedras Hierbas, hierbajos, junto a espliego y tomillo y romero. Amores de Cortázar, pese a todos los pesares, a pesar de que la subjetivación escritora acabe por dar a luz en narrativa autónoma, en un producto personal y cortaziano, «algo que ha nacido por sí mismo, en sí mismo y hasta por sí mismo», meandros de la personalidad cuentística tras las herencias recogidas en mayor o menor ósmosis influidora.

Articulación de la mutación introspectiva. ¿Hacia dónde fueron las lecturas de Cortázar?

El escritor argentino ha traducido y prologado los cuentos de Edgar Allan Poe (Alianza, Madrid, 1978). ¿Cabe ver ahí un afán de ir río arriba, un deseo —placentero, lógicamente— de adentrarse en un universo narrativo-mágico que le iba a su escritura y a su sensibilidad como guante a la mano y al dedo detalladamente? ¿Llegándose así al manantial primero? Creo que sí, y escoger este o aquel autor para traducir presupone un acuerdo tácito de arrebatada y entrañable aceptación. No se traduce a la pata la llana y es la tracción lo que invita a hacerlo. Me parece que Poe es su maestro (acompañándole en el viaje narrativo Kafka y hasta Whitman y Joyce y los surrealistas). Por puro deleite de la desnudez de las situaciones de magia, por una imaginación atrevida y con riendas sujetas o con riendas sueltas a ratos, desbocándose en determinados momentos la poemática del relato o el comportamiento incontenible de algún personaje. Eso le gusta a Cortázar, tenía que gustarle la narrativa cuentística de Poe, hasta entusiasmarle incluso, y tanto por la belleza del lenguaje como por su clima de alucinaciones, un mundo con tiempo a veces desquiciado y por eso mismo subyugador, una estética atractiva con su caos despilfarrador de lúdicas o problemáticas significaciones.

Hállase en la obra narrativa de Poe lo que se observa en la de Cortázar: rasgos de lo que suele llamarse anormalidad. ¿Locura acaso,

estarse fuera de las fronteras de lo admitido como razonado y como razonable? Algo, sí, algo que en cualquier momento e inesperadamente es un corte, una brecha, un resquicio. Tal vez la presencia de la desnudez, de lo insólito y complementario de todas las ortodoxias. «Esos son los componentes; en cuanto a la mecánica, como se desencadenó, ya sabe que soy incapaz de explicarla, porque yo no la conozco», ratificaba Cortázar en la entrevista ya citada. Un vuelo por regiones cuya exploración no tiene aún mapas y señales. Los cuentos de Poe, excelente revulsivo para la imaginación libre. El empleo de vocabulario como de capa caída y simple es sin llegar, en Cortázar (y tampoco exageradamente en E. A. Poe), al infierno; por lo menos sin que domine lo luciferino.

¿Por terquedad de los juegos del corazón? ¿Por otra trayectoria de su narrativa, heredada de una vieja y menospreciada corriente socioliteraria? Cortázar se resume a sí mismo: «sigo siendo un sentimental y un romántico», prosiguiendo su autodefensa y su libertad autobiográfica de escritor con la frase siguiente: «El hecho de no ser romántico limita mucho una creación literaria; lo deja a uno frente a un mundo mucho más seco, mucho más esquemático» (2).

Vivificación de lo cotidiano y de lo multiplicadamente mágico, aparente sencillez que coexiste con complicadas ceremonias del lenguaje y de la vida y de los sueños. Los ritos (así los denomina Cortázar) que abarcan al cuento como la cabellera de una medusa engatusa al narrador-poeta.

SUEÑOS Y BIOGRAFIA

En cuanto transcurre algo el fluyente tiempo (sin saberse si fue mejor o peor, a despecho de la nostalgia manriqueña, justificada por la muerte de su padre), ya no se sabe a ciencia cierta a qué clavo agarrarse, qué cabos conseguirían atarse. Horizonte con difumino, algo borroso. Se recuerda bastante bien el proceso de lo escrito si hace poco tiempo. Pero luego, y mucho más si es un después tardío... Tijeretazos del olvido. ¿Eso es soñar? ¿Es lo ficticio? ¿Una gozadura de tipo mimético? Acaso la «invasión» que viene al escritor, como decía Cortázar y ya señalé. Los sueños. El ejercicio de los sueños en polifacética tierra de lo imaginario y de lo realista. Imbricación, el poema y el cuento, el cuento-poema, aunque haya alternativas de lo anónimo y de lo autobiográfico. Temáticas candentes y sin embargo incandescentes. Aporta la prosa cortaziana alusiones y corroboracio-

(2) *Conversaciones con Cortázar*, p. 28, Ernesto González, Edhasa, Barcelona, 1978.

nes del «poder exterior» (¿y no asimismo poder oscuro de lo muy interiorizado?, ¿poder mágico y de fuerte poesía?) a sus cuentos, los hace surgir de condiciones humanas, de tiempos desvelados, de dispares actividades, de retazos comprobados y sin comprobar, de contrastes que en su trama ofrecen vitales y soñadoras presencias y vigencias, de memorias recreadoras e innovadoras con cuanto ha ido deslizándose en caudal de arroyuelo o de río verdadero. Una captación de cuanto siembra y cosecha la sensibilidad nunca desmemoriada y enriquecida constantemente por el hecho de soñar. Fecundas iluminaciones, relampagueantes matizaciones que el surrealismo también logró en sus entramadas experiencias. Tiempo confuso o limpio, al igual que las aguas del río o del riachuelo. Los sueños, la poesía, la autenticidad aquí y ahí, lo sugirió asimismo, «dicen que dijo», según Borges (3), el poeta Mallarmé: «Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que reside en la felicidad de ir adivinando; el sueño es sugerirlo.» Un aprendizaje del «suspense» acaso, y no encarándose con nada, más bien acogiendo dádivas soñadoras en el cuento, en el poema, en el cuento-poema. Escritura en subordinación de hermosa y sugeridora plasticidad. Casi en la fidelidad de un ramillete impresionista cuya simultaneidad de imágenes se asemeja al lenguaje cinematográfico. Un empleo de lo narrativo que hace que se salga del telón mágico de la lectura, que se escape con alas desplegadas para encaminarse a momentos de ensueño, soñando y existiendo y recordando.

El desarrollo de lo intuicional como acogida interpretadora e interpretativa de las situaciones. Como «vaya a saber cómo hubiera podido acabar algo que ni siquiera tenía principio, que se dio en mitad y cesó sin contorno preciso, esfumándose al borde de otra niebla»; como en «nosotros discutíamos a J. P. Faye y a Philippe Sollers, la noche inventó el fuego del asado hasta entonces poco visible entre los árboles, se embadurnó con reflejos dorados y cambiantes que teñían el tronco de los árboles y alejaban los límites del jardín»; como en «empecé a hablar sin saber lo que decía» y «me acerqué no sé cómo, aquí hay huecos y látigos, un agua que corre por la cara cegando y mordiendo, un sonido como de profundidades fragosas, un instante sin tiempo, insoportablemente bello» [«Silvia», en *Relatos* (2) de Alianza, pero que se repercute en mil ejemplos más, fácilmente hallables en serena lectura].

Fascinación de lo reunido y de lo disperso, la admirable alianza en armonía del caos existente y envolvente, Cortázar en su tentativa de aprehender vivencias y sueños, todo eso que vibra y que se escapa

---

(3) *Discusión*, p. 76, Alianza-Emecé, Madrid-Buenos Aires, 1964-1976.

y que atrae. Como en pintura realista y en pintura impresionista, la energía en descripciones y en escenas cuyo follaje se entremezcla temblorosamente, es decir, poéticamente. El juego de las palabras-imágenes, un arte narrativo breve como fulguraciones del cine, como llamaradas de evocaciones y de visiones.

La trayectoria de la escritura a orillas y dentro de los sueños.

La magia de la génesis en la cuentística y en la cuentítica de Cortázar.

Se afana o se desinteresa el escritor, lo biográfico entra en juego, no cesa de intervenir, «no me lo van a creer, es como en las cintas del biógrafo, las cosas son como vienen y vos las tenés que aceptar, si no te gusta te vas y la plata nadie te la devuelve...» *(El móvil).* Es suficiente, parece un cuento y en realidad estricta lo es, destino de la condición humana, anonimato de lo puramente individual, la autobiografía que llamea y arde en cualquier relato. El ser humano, soñando, aunque «como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores» *(La noche boca arriba).* ¿Cómo extrañarse ante voluntarios o involuntarios sueños que aumentan (a ratos, hasta menoscaban) la construcción del cuento, su relajamiento, su amplitud cual ola de sensaciones concéntricas de mayor a menor y viceversa? Un trayecto que tras lo descriptivo alberga fértiles esencialidades. El arte de contar. Los cuentos escritos. Tradición desde remotas reuniones dialogadoras de los hombres. La voz (realidades orales de la humanidad) y el texto impreso (adaptación de esa necesidad tan tradicional). Al fin y al cabo, la vulnerabilidad de todas las soledades del vivir y del soñar.

Acaso le convenga, vistas así las cosas, aplicar a Cortázar lo que él mismo dijo a propósito de E. A. Poe; el lector verá si le parece bien o lo rehúsa. Lo copio, es la frase final del prólogo citado cuando tradujo sus cuentos, al recordar aquellos patéticos en que un escritor se muere, «a las tres de la madrugada del 7 de octubre de 1849», y ya entonces «la leyenda empezó casi en seguida, y a Edgar le hubiera divertido estar allí para ayudar, para inventar cosas nuevas, confundir a las gentes, poner su impagable imaginación al servicio de una biografía mítica».

En lo que respecta a Cortázar, vivito y coleando, en torno a su vida de creador y fabulador, con su obra de excelente estilística ya empezó a moldearse una leyenda (hasta ahora lejos de mediocres etiquetas parcializadoras) y es que sigue alto el estiaje narrativo-poético suyo, sigue alta la impagable imaginación suya al servicio de la cuentística y de la novelística. Hay difusión de minuciosos recuerdos, el escritor se prodiga así y todo se dispersa y actúa como

rosa de los vientos: su memoria y su inventabilidad sobre todo. Cortázar, agua en el pozo, péndulo entre nubes, corazón tras celosías, la luz con su séquito de sombras, una cuentática muy al día y sin olvido de buenas literaturas y de buenos escritores. ¿El peso de la poesía semejante al fiel de la balanza en los relatos? Pudiera ser. De todos modos, por su acierto, la obra cortaziana es una cita lejos o cerca de tumultos que en términos de gran cordialidad se irguieron, se apaciguaron y no cesan de crecer, una obra que nos asedia y nos persigue con sus residencias humanas tanto en lo terrestre como en lo mágico.

Hermosa y atinada introducción musical de la poesía cortaziana.

La serenidad de una prosa cuyo colorido refleja lo que se convierte en leyenda: un cuento con el autor sin escondite posible. ¿Una leyenda? No lo es. Cortázar dice: «Sí, ahí hablo yo en primera persona.» Se trata de un ejemplo, en uno de los cuentos de *Alguien que anda por ahí.* Pero de veras se pasea la biografía cortaziana con su autenticidad de esta u otra realidad por toda su narrativa. Y él añade: «Además, yo sabía que todos mis amigos que están incluidos en ese relato se iban a acordar de las circunstancias.» Pasará el tiempo. Se desdibujarán los datos de tales situaciones. Empezará a dudar el autor. Y persistirá sin cansancio el encaminamiento de la obra, la impagable inventiva de contar al servicio de una biografía real y existente; esto es, cortaziana y anónima; esto es, mágico-mítica.

¿Una historia que se resquebraja alborozadamente para que se vean los cristales y piedrecitas de su unidad mosaical? ¿O los tanteos mánticos de que habló otro autor sudamericano, Saúl Yurkievich? Preguntas en el aire ante la pasión del estilo de contar cortaziano.

Escritura coloquial en un exigente quehacer y hasta rehacer de circunstancias narrativas. ¿Cómo integrarse en la ignorancia de lo heredado, de lo biografiado? Formalizaciones y tradiciones, la realidad discursiva y la que se va almacenando en la imaginación. Recuérdense frases que sitúan esta problemática de ser ahora y de recordar lo sido (aunque fuere por otros, porque necesariamente lo fue por otros, la otredad de algunos y anónimamente de «los demás»). Ahí está Borges: «cada escritor crea a sus precursores». Reiteraciones de lo que encadena, y lo subraya Maurice Blanchot: «la búsqueda de la literatura es la búsqueda del momento que la precede». Narrativa que lleva sus rótulos propios, lo cortaziano como si contara por la primera vez, el cuento que habla y enuncia en espera de acercamientos a sus preguntas, esperándonos allí, en el texto mismo, en su sustancia misma, el cuento que en sí mismo nos aguarda. Tal vez se piense incluso en arrastres aleccionadores del surrealismo. ¿Y por

qué no podría serlo la narrativa biográfica de la operación cortaziana? Soledad poética, una práctica de la escritura realista-mágica-poética. La modalización progresiva de las situaciones, la trama que rehace lo que se quiere contar, lo que se cuenta.

Las huellas de paisajes de la sangre, las raíces en su arraigo más directo y más encajonado: lo argentino propiamente dicho. ¿Cortázar así? Es, más o menos, la interrogación propuesta por Enrique Pezzoni, compatriota suyo, quien dice que Cortázar descubrió la alegoría del desasosiego que significa ser argentino, citándole concretamente: «Adán es desde siempre el desarraigado de la perfección, de la unidad, de eso que llaman cielo... Su angustia, que nace del desajuste, es en suma la que caracteriza —en todos los planos mentales, morales y del sentimiento— al argentino, y sobre todo al argentino azotado de vientos inconciliables» (4). Al calificársele ahí de «no revoltoso», Cortázar, «que no es ni el rebelde que sus críticos quieren descubrir, es un diestro oficiante en capacidad de imponer al lector visiones que tienen toda la sugerencia del símbolo y la inmediatez de lo existente». ¿Juegos entre amanecida y noche, entre sol y luna, entre claridad y oscuridad como realidades ambas vencedoras? Y Pezzoni cita la síntesis de los cuentos y novelas de Cortázar, reflejos mil en la cosecha desparramada de espejos; lo que escribiera Cortázar: «De hecho, ninguna realidad es concebible en el vacío; el poema más abstracto, la narración más delirante o más fantástica, no alcanzan trascendencia si no tienen una correlación objetiva con la realidad, sólo que ahora se trata de entender la realidad como la vive y la entiende el creador de esas ficciones...», entrevista-polémica reimpresa (5), según se aclara en el citado artículo.

Cortázar. el arraigado y desarraigado «adán de Buenosayres».

MAS VUELTAS

Para proclamar la infatigable y comprometida inocencia (realidad y ficción) del narrador, Cortázar cuentista se une al espacio de evidentes transmutaciones como si se uniese a una mujer. El escritor poseído por comezones de lo mutable, en cambio constante, y así la realidad se muestra espejeante y renovada, tal como Paul Valéry dijera del mar, techo renovado bajo nubes, la historia que se cuenta como domicilio de lo que creemos ordenación de la existencia. Magia, tópico, mito, la palabra nunca descarriada. El orden de sugestiones

---

(4) «Transgresión y normalización en la narrativa», *Revista de Occidente* núm. 100, julio 1971.

(5) *Literatura en la revolución y revolución en la literatura,* Siglo XXI, México, 1970.

coherentes y asimismo el caos de legitimidad poética. Que, al fin y a la postre, es una opinión que comparto y que expúsose en un enfoque crítico: «De ese modo la escritura de Cortázar consigue lo que pretendía: problematizar nuestra situación sosegada, nuestra seguridad de personas instaladas, desacomodarnos. En tal sentido, esa escritura es programáticamente subversiva.» Palabras que nos llevan a una nueva relectura (6). Una actitud que va al enfrentamiento, desarticulando criterios en uso, el narrador ansía romper comodidades. ¿Inconformismo de la cuentística cortaziana? Creo que es otra la orientación, soñar y denunciar se sintetiza en las mismas razones y sinrazones de lo narrado. Porque Cortázar, sin aspavientos, más bien con delicadeza, se preocupa del tejido socio-inventivo de la realidad, esté donde esté, proponiendo horizontes de estética, una fuerza en los cuentos que desacomoda, acaso, pero más bien por la hermosura verbal. ¿Es la dimensión de lo socio-espacial con su distintivo de lo fantástico?

¿La escritura poema en insistencia machacona que no cansa?

Acúdase al escritor, nos lo confirma: «Sigo creyendo que la supuesta diferencia entre lo fantástico y lo que la gente cree verdadero es una prueba más de que la especie humana erró su camino esencial.» ¿Ansiedad soñadora, vocación primera y última del hombre, su tiernísimo y lejano asidero en la poesía, su aletear de angustia y/o de felicidad en la palabra importante o subsidiaria de todos los días? El sosiego, en la creatividad y en la lectura, ¿qué resonancia puede tener, aparte del placer de forjar un mundo de oscuras interrogaciones? La narrativa cortaziana en sus cuentos se muestra (opinión de ritos y mitos) como texto adámico, como camino de conocimiento. La poesía es eso mismo. ¿Escritura siempre con alas para lo hondo y lo alto y lo escondido? ¿Escritura del cuento-poema sobrepasando los territorios de lo razonado? Alguien ha hablado de una comunicación polifónica, todos los signos actúan y se responden. El cuestionamiento de la ficción es poema. Es incidir en la vida y en la soledad del hombre desde todos los ángulos. La escritura es una hermosa primavera: caminemos.

Quien quiera empaparse de ese lenguaje y de ese ambiente que saboree el cuento *La noche boca arriba.* Secuencias que suelen hallarse en Cortázar. Ahí están *La isla a mediodía, Las puertas del cielo,* etc.

---

(6) Página 16, *J. Cortázar. Antología,* selección y estudio de Nicolás Bratosevich, Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975.

En el pórtico cortaziano valga perfilarlo «por su afán de innovación, su enemiga del modo tradicional de narrar, su original expresión que trasluce, supera o evade un cúmulo de lecturas, el intento de llegar a la conquista de lo real por el dominio y creación de un lenguaje» como se lee en el *Diccionario de literatura española*, Ed. Revista de Occidente. La ordenación de ajustes narrativos, como una terapéutica muy al día de dialécticas enriquecedoras con vuelo imaginativo en paisaje de fondo siempre (intensa y crudamente a ratos) realista; incluso deja olor de ozono con los desbocados portazos del rayo y de la tormenta. Un taller para definir a la escritura como sensibilidad e inventiva envueltas en vestidos de oficio poético. Sin que haya código de situaciones definitivas e inmutables. Nada de «dechado de perfección», sino tozuda técnica artística de los cuentos y de la poesía.

¿Escribir, pues, cuentos por escribirlos, mero oficio, escribirlos porque sí? Muy otro camino es el seguido por Cortázar. Obedece a otras exigencias, a lo que da su sentido más hondo a la escritura cuentística y que el escritor recuerda que vio en intento de «decálogo del perfecto cuentista» con firma de Horacio Quiroga (asemejándose algo a R. M. Rilke en su *Cartas a un joven poeta).* Uno de los preceptos «cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de sus personajes, de las que pudiste ser uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento, y esto se subraya en *Del cuento breve y sus alrededores* (7).

Ve Cortázar en estos consejos «la forma cerrada» del cuento, la califica de «esfericidad», completándose su enfoque: «la situación narrativa sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia el exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla». ¿Complica Cortázar el arranque y el encaminamiento del cuento? ¿Es que todo está como pre-establecido? No, lo aclara tal vez geométricamente: «el sentimiento de la esfera debe preexistir de alguna manera al acto de escribir el cuento, como si el narrador sometido por la forma que asume se moviera implícitamente en ella y la llevara a su extrema tensión».

Para mí, y dicho de otro modo, la cuentática preludia a la cuentística, lo mismo que la poética alumbra los pasillos del poema.

---

(7) En revista *El Urogallo* núm. 0, Madrid, 1969, recogido luego por Cortázar en *Ultimo round*, Siglo XXI, México-Madrid.

Tampoco es que Cortázar se esté recortando en su oficio, y tampoco se excluye de esa atmósfera del quehacer literario, del taller de la escritura narrativa en su caso. Se refiere al cuento que nace con E. A. Poe, la interiorización vigente del autor combinándose el uso (con exceso o no, es cuestión de metodología) de la primera persona narradora con la tercera persona, como si lo deseable fuese homogeneizar la borrosa y desparramada unidad de los relatos cortos, banalizándolos, anonimándolos, «monótonamente», nos precisa. Y al hacer cuentos no es recurrir a la deshumanización de su arte más intrínseco, sino humanizarlos en grado extremo; lo anónimo es todo el mundo. Un realismo generalizado, y los detalles sirven de luz y de sombra propias.

El escritor argentino busca que su cuento «eche a vivir con una vida independiente». Los personajes no se quedan en las afueras siempre, se incorporan al centro mismo de lo narrado, incluso en vanguardia y en plasmada presencia al aunarse su autarquía más caracterizada, al aunarse y hasta confundirse acción y narración igual que sueño y realidad.

Narración, narrador; poema, poeta; cuento, cuentista. Ecuación de dos orillas con el río —caudaloso o de aguas chichas— por medio. Cortázar inventa su puente, ahí encuentra su lenguaje y su universo, ahí le responde directamente la polarización de la vida y de la escritura. El autor, en una orilla, y lo contado y cantado, en la otra. Escribir, ¿es de algún modo exorcizar, alejar inoportunos invasores? La respuesta es afirmativa, plasmando la existencia auténtica del cuento, esto es, moldeándola, dándole esas alas del vivir y soñar y morir. ¿No simboliza lo más común y lo más diferente, lo más anónimo en cada irrepetible aventura personal? Viene a ser lo que Cortázar refleja en un verso nerudiano que subraya lo iconoclástico, sin exilio, sin nada, en la desnudez metafísica de lo que somos y no somos a la vez:

Mis criaturas nacen de un largo rechazo.

Se vuelve al quehacer, al taller, al oficio. Técnica de agotamiento, la tensión más interiorizada, lo que fascina sin hipotéticas escapatorias. Vivencia de la poética-cuentática. El narrador que fue pasando por experiencias «extenuantes». Por eso Cortázar escribe: «de un cuento así se sale como de un acto de amor, agotado y fuera del mundo circundante, al que se vuelve poco a poco con una mirada de sorpresa, de lento reconocimiento, muchas veces de alivio y tantas otras de resignación».

¿Escritura con sagre y savia por detrás de las palabras? Cortázar evoca ese *état second* para canalizar supuestas racionalizaciones y evidentes signos de magia (o misterio, o poesía, o inspiración, o irracionalidad, o lo que fuere), va llegando a la génesis del escribir citando palabras de Rimbaud: «*la sinfonía se agita en la profundidad*». ¿Horno y su cochura? ¿Por qué no? Lo que en el cuento va cobrando vida (o lejanía vivencia o inmediatez) nunca se sabe de antemano por mucho que se quiera sujetar las riendas del lenguaje, ese hermosísimo caballo en su plenitud gozosa de libertad.

Llégase así a una importante precisión: «no hay diferencia genética entre este tipo de cuentos y la poesía como la entendemos a partir de Baudelaire». Yo mismo fui retocando criterios y enfoques para quedarme con lo del cuento-poema, con lo de cuentática-poesía, y es que acepto y comparto tal estructuración narradora y narrativa, la que presenta el arte cortaziano. Cuentos, una arquitectura con lo que en los días se teje y entreteje. No caben bosquejos más que los defendidos por una cierta inalterabilidad. Siempre lo invariablemente nuevo, porque conocido. Una realidad de carne y hueso y ensueños.

Lo cortaziano: una mirada sin objetividad alguna. Una mirada apasionada. Traduciéndose en una escritura apasionante.

La aclaración ante los cuentos propiamente dichos, Cortázar «introduciéndose» en la citada antología de Bratosevich: «La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana al topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas del tiempo...» ¿No se adivinan reacciones cortazianas a su propio dilema? Una cierta desgana y, sobre todo, una crítica que no rechaza lo ético. Pero todo es duro, casi despiadado. ¿Es ese «meter la cabeza como un toro desganado contra la masa transparente en cuyo centro tomamos café con leche y abrimos el diario para saber lo que ocurrió en cualquiera de los rincones del ladrillo de cristal», incluso reflexionando para «negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano»? Cortázar escribe así, y lo mejor es no tomar las cosas por la tremenda, aunque tampoco a la pata la llana: «Hasta luego, querida. Que te vaya bien.»

¿Que nos venga bien el mundo? ¿Insurrección denunciadora del escritor, o fase de aguda comicidad? Léase *Alguien que anda por ahí* y también *Octaedro*, todo en lento crecer narrativo, lo nocturno y lo

solar, entreabriéndose a ratos las puertas del miedo, los deslizamientos de quienes habitan en tensiones. Realidades y posibilidades que andan al acecho «y no que esté mal si las cosas nos encuentran otra vez cada día y son las mismas...». Se advierte en seguida la urgente necesidad de que se incorporen a la existencia (vida y sueño) las innegables y fosforescentes fuerzas imaginativas.

Por lo tanto, y con creces, cuentística apropiada a la utópica libertad. Cortázar es escritor y no hombre político. El error «consistiría en querer condicionar una literatura o un arte a las necesidades inmediatas... Se rebasa el presente de aquel que escribe, y precisamente así es como la creación más audaz se vuelve acto revolucionario, en la medida en que éste se adelanta siempre y por definición al presente y va hacia el hombre nuevo» (8).

Un taller placentero, nos lo recalca infantilmente, «escribir me ha hecho muy feliz». El imbroglio de la escritura con ficción y autenticidad, lo luminoso del quehacer vocacional que por dentro nos va alumbrando a todos cuantos escribimos, en prosa y en verso, con la llama ahondadora de la poesía que Unamuno veía en nuestra sensibilidad más inflexiblemente nuestra. Escribir y leer. Reuniéndonos todos. «El título es la clave del cuento, es su final», dijo Cortázar. Sigámosle. Al empezar y al acabar. A sabiendas de que hay que horadar en los cuentos para llegar a su cuentática. Desde dentro.

JACINTO-LUIS GUEREÑA

37, Avenue Marcel Castié
83000 Toulon (Var-Côte d'Azur)
FRANCIA

(8) J. Cortázar: «Viaje alrededor de una mesa», *Cuadernos de Rayuela*, Buenos Aires, 1970.

«LOS RELATOS»: ESE UNIVERSO... DE JULIO CORTAZAR

En *Ahí pero dónde, cómo,* relato de Julio Cortázar aparecido en un volumen antológico titulado *Octaedro* y año después en el tercer libro de *Los relatos,* titulado *Pasajes,* Julio Cortázar comienza explicando:

> A vos que me leés, ¿no te habrá pasado eso que empieza en un sueño y vuelve en muchos sueños, pero no es eso, no es solamente un sueño? Y continúa: Algo que está ahí, pero dónde, cómo; algo que pasa soñando, claro, puro sueño, pero después también ahí, de otra manera porque blando y lleno de agujeros, pero ahí mientras te cepillás los dientes, en el fondo de la taza del lavabo lo seguís viendo mientras escupís el dentífrico o metés la cara en el agua fría y ya adelgazándose, pero prendido todavía al piyama, a la raíz de la lengua mientras calentás el café, ahí, pero dónde, cómo, pegado a la mañana, con su silencio en el que ya entran los ruidos del día, el noticioso radial que pusimos porque estamos despiertos y levantados y el mundo sigue andando.

Nos precede el maravillado sueño de lo intensamente despierto: el suceso habitual, no repleto de poesía, aunque, todavía, tampoco de horror. Yo diría que es cuestión de cuestiones vitales: relatar el entorno, conocer lo vivido, mostrar la existencia, las existencias, suponerse vitalista en cualquier escenario o en cualquier incertidumbre... Ahí, sobre nuestras cabezas, en el despertar más anodino está, digámoslo sencillamente, la vida. Julio Cortázar la relata, la enmarca, la sitúa en un contexto más o menos fiel, repleto de cosas sencillas, casi vulgares. Y no es que Cortázar haya descubierto lugares tan comunes como la primavera, el otoño o la verdad. No, Julio Cortázar lo muestra, a veces lo zarandea, lo esferifica, lo amolda... Algo así como edificar el mismo edificio, pero limitando sus asperezas, eludiendo sus, a veces notables, defectos. Por eso sus relatos llevan títulos sencillos, complicadamente sencillos, diríamos. Julio Cortázar, un hombretón argentino, preocupado por el idioma y por el ser humano, ha construido una bella imagen de hombres y mujeres vagando por un

universo confuso, pero sintiéndose parte misma de todos los rincones y de todas las violencias. Si decimos que en sus relatos, y en sus obras largas, se respira la verdadera y singular existencia de unos protagonistas casi alucinados, a veces polvorientos, a veces presuntamente bañados en agua de rosas y en virtuales primaveras, diríamos que Cortázar ha descubierto la verdad.

RITOS, PRIMER LIBRO DE «LOS RELATOS»

Hace algún tiempo vino a decir Félix Gabriel Flores que «si bien Cortázar ha arrancado en sus cuentos de lo fantástico, ha ido luego cada vez más hacia una representación de la existencia, con hambre de lo humano, con sed del prójimo», y ello lo tomamos como una muy acertada y correcta definición de esa vital trayectoria que Julio Cortázar ha seguido en sus narraciones y que vino a quedar ampliamente demostrado en esta primera parte de sus relatos, de algunos de sus más importantes relatos, que con título de *Ritos* publicó Alianza Editorial. Los volúmenes siguientes contendrán nuevos relatos de Cortázar bajo los títulos, no demasiado acertados, de *Juegos* y de *Paisajes*.

Las antedichas, o antecitadas, palabras de Félix Gabriel Flores corresponden a un extenso trabajo que este crítico publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* en su número de los meses de julio-agosto de 1974, con motivo del sesenta cumpleaños del argentino autor de *Rayuela, Bestiario, Libro de Manuel* y tantas otras interesantísimas obras maestras de la mejor literatura castellana de los últimos tiempos. El trabajo de Flores es de suyo extenso, además de agradable y bien documentado, y al mismo conviene remitirse si se tiene algún interés en comprender cuestiones como *El lirismo metafísico de Julio Cortázar*, pues éste es su título y el diseño básico de su contenido. Pero ahora nos ocupamos de comentar la narrativa de Cortázar en su versión de relatos breves, y por ello pretendemos dar una visión de los volúmenes que contienen las obras cortazarianas que al principio hemos anunciado, algunas de las cuales, por otra parte, ya habíamos podido encontrar en otras publicaciones, revistas especializadas en literatura o, incluso, en despelote, así como en volúmenes dedicados al autor, tales como el celebrado *Octaedro*, de la misma editorial antes mentada y aparecido hace cerca de diez años en nuestro país.

Como un huracán premeditado, ante sucesos aparentemente no importantes, el escritor Julio Cortázar construye un mundo de grave y extenso valor cronológico y sentimentalmente hablando: mundo que trata de escapar, y a veces llega a conseguirlo, de los propios relatos

que lo contienen, para mezclarse, con espíritu sosegado desde luego, en lo más patético de nuestra cotidianeidad y modificarla o darle el vigor preciso para hacer de ella el escenario más amable a los fines perseguidos por el autor, dueño y señor de la acción, por decir las cosas de alguna manera. Los silencios, simplemente los silencios, ya van a configurar una realidad que puede llegar a ser un tanto desmesurada, aunque de hecho, persiste, existe más allá de su momento particular y que, por otra parte, viene a suponer una completa resurrección de aquello ya vivido ante los ojos, ahora atónitos, de quienes no llegan a saber recordar ese pasado que, sin desearlo siquiera, irá configurando toda una manera de ser, de existir, de comprender la existencia.

Las normas clásicas quedan, tal vez, demasiado alejadas, al hacer constar que la narración de trozos de vida conlleva la suprema necesidad de saberse, de situarse, dentro de algunos sucesos más o menos concretos y de comentarlos como quien va hablando aquí y ahora de sí mismo y de su entorno a los demás, displicentemente y con algún tipo de disciplina, casi casi rayana en el protocolo más grandilocuente, aunque no fuera necesaria tanta historia. Sobre todo porque se habla de un entorno que podrá ser tan conocido como conocido sea aquello de más íntimo que pueda existir en el casual lector, ese hombre que por parecer recién llegado se inclina a caminar con ajenos pasos y quiere caminar desde el principio hasta el final, con la angustia en la mente, para descubrir unos senderos que podría suponer existentes en algún lugar y que, posiblemente, vaya hallando en relatos como éstos de Cortázar, donde se le quiere ofrecer una serie de mundos, fantásticos o retóricos, siempre amenamente maravillosos, para el logro de alguna inquieta y, por qué no, exuberante satisfacción.

Desde luego, y esto es cierto, las narraciones de Julio Cortázar son un excelente hallazgo. Y como tales van quedando en quien, ávidamente, hojea las páginas de cualquiera de los libros que las contienen. Porque pueden ser historias siempre bellas, aunque a veces parezcan de una simplicidad abrumadora, casi anodinas, que le pueden suceder a cualquier prójimo, cualquier tarde y en cualquier lugar, pero que, objetivamente, van delimitando la acción de los protagonistas dentro de un encadenamiento, intenso, de lugares harto diferentes y comunes, de diálogos ya concebidos e inconcebibles, de situaciones ya supuestas y verídicas, aunque nunca imaginadas, de soluciones sencillas imaginadas jamás...

Y nace una filosofía. *Nace* esa filosofía aparentemente simple, pero siempre profunda, como cuando *Liliana llorando* nos transporta a un

mundo futuro preconcebido y premeditado, consentido y admitido por el sujeto que se sabe, o se cree, protagonista de ese grave espectáculo de su propio entierro y nos llega a anunciar que «en pleno verano la Chacarita va a ser un horno y los muchachos lo van a pasar mal», para, luego, enjuiciar los momentos siguientes, importantes momentos, y llegar a la conclusión, casi fatídica, aunque demasiado delicada y fidedigna, de que dejar de ser algo vivo y de por sí sonriente es algo tan natural que no tiene importancia ni tan siquiera para quien tenga la desgracia, según se mire, de llegar a padecerlo. Y es así, digo, como en el último relato del libro, y no acabemos aquí el recuento, titulado *Manuscrito hallado en un bolsillo,* llegamos a encontrar una casi exquisita narración de sucesos imposibles que, sin embargo, pueden tener lugar en cualquier instante, o como cuando *Las fases de Severo* aparecen ante nosotros, mostrándosenos una agonía perfecta y hábilmente calculada, sufrida casi con insolencia e indolentemente, como si fuera un simple juego o un insignificante suceso más de todos los que nos acaecen a diario, por lo cual llega a suceder, mientras las frases del moribundo tienen un descanso, que su hijo le pregunta al amigo que asiste al óbito:

—Era un juego, ¿verdad, Julio?

—Sí, viejo, era un juego. Andá a dormir, ahora.

Historias patéticas, trozos de un mundo patético, sonrisas de un universo dramático, sucesos que usted podrá leer en cualquier diario, incluso antes de llegar a la página de sucesos. Este es el cosmos que nos ofrece Julio Cortázar.

Pero la verdad es que no es fácil elegir como mejor uno de los relatos de este libro. Todos ellos encierran un universo casi mágico, una vehemente acción, a veces un especial sigilo o una fascinante realidad. El mantenerlos todos en un solo volumen, como sucede con los que siguen, es un hallazgo sorprendente y una delicia para el más exigente lector. Aunque también es cierto, y lo proponemos como presunto *slogan,* que *si usted desea entretenerse vagamente, no lea a Cortázar.* Cortázar es más profundo todavía.

Más profundo, por ejemplo, que el rumor de celebridad que se advierte en algunos escritores al uso o que esa necesidad, inoperante, de situarse en los primeros puestos de la política o del espectáculo mejor remunerado. Todo esto, en Julio Cortázar, se reduce, como hemos dicho en otra parte, a desmitificar el academicismo, a romper moldes y llamar a los objetos por su nombre, sin concesiones a estereotipos o determinismos ajenos.

JUEGOS, SEGUNDO VOLUMEN DE «LOS RELATOS»

Sin llegar siquiera a argumentos siempre falsamente definidores de la trayectoria y del quehacer habitual de un escritor, cabría, únicamente, decir que Julio Cortázar es un inquieto renovador de la mejor literatura en lengua castellana, extremo que, desde luego, hemos comentado en otros lugares.

Hoy, el motivo fundamental de estas líneas viene a ser el continuar los comentarios iniciados en torno a los relatos de Cortázar y para dar fe de que el segundo volumen, bajo el título de *Juegos*, comprende dieciocho obras cortas agrupadas, según su autor, bajo un epígrafe relativamente definidor de ese espíritu común de los juegos: los juegos como actividad plena de recursos en el difícil secreto de la realidad y de la convivencia o los juegos como posibilidad explicativa de otros sucesos cotidianos y de algunas íntimas revelaciones antes ni siquiera comentadas.

Pero, sin embargo, parece importante destacar ahora las coordenadas en las cuales se puede mover toda la labor narrativa de Julio Cortázar, labor que llega a una, tal vez no deseada, ruptura con los academicismos al uso que pueden resultar inoperantes en el sentido de posible culminación eficaz de un compromiso tácito para dar nuevas formas de comprensión a una literatura en siempre permanente proceso de evolución. Parece como si Cortázar intentara siempre someterse a unas reglas previstas de antemano, fijas, y después tratara de huir de su propio, íntimo, compromiso, para lograr que todos y cada uno de sus relatos, pareciéndose en el fondo, adquieran vida común y observen formas diferentes, a fin de lograr respuestas variables a problemas tal vez iguales. Porque, eso está claro, los problemas son tan simples, se concretan en relatar aquellos sucesos casi más vulgares que definen la existencia de unos protagonistas acaso también vulgares, que su solución no puede proceder más que de la vulgaridad misma que los estuvo engendrando. Y, sin embargo, unos y otros, sucesos y protagonistas, van a alcanzar valor de primera magnitud en este concierto de una complicada sociedad aparentemente atropelladora e inconsciente. Es como si el mismo Cortázar nunca hubiera esperado un aplauso cercano a su labor narrativa, aplauso que le hubiera sido fácilmente concedido u otorgado en virtud de un simple trabajo de expresiones estereotipadas, lugares comunes y formas ambiguas, circunstancias éstas hartamente normales en ciertos escritores a quienes compromisos políticos o circunstancias sociales han proveído de galardones o menciones sin fin.

Esa manera cortazariana, sumamente correcta, de romper unos moldes tanto tiempo acuñados y que están suponiendo una absurda ter-

giversación de hecho y de costumbres para llegar a llamar a las cosas por su nombre, sin necesidad, además, de hacer concesiones gratuitas a otras culturas o a otras gramáticas, es lo que viene a definir la narrativa de Cortázar como algo pleno de independencia, algo en el camino incesante de las nuevas inquietudes verbales e incluso sociológicas hoy afincadas en el amplio panorama de la literatura escrita en español.

Aunque con ciertos altibajos, y que conste que sobre gustos ya está todo escrito, los relatos de Julio Cortázar que componen el volumen *Juegos,* segundo de la serie, nos sitúan en una cuidada galería de los mejores afanes literarios en el campo de la narración breve. Pero por no ser fácil elegir el mejor de todos ellos, ya decíamos que tampoco resulta asequible manifestar cuál es, sería el relato mejor estimado por un ávido lector. Pero eso pasa siempre. Lo que realmente sucede es que tenemos mucho bueno donde elegir y de ahí es de donde puede surgir la incertidumbre, la duda. Por ello el comentar, a modo de escueto inventario, algunas de las narraciones denominadas por su autor como «juegos», aunque tal definición no parezca del todo definitiva, nos sitúa en el mismo plano de egoísta desconfianza en que nos encontrábamos al hablar de los relatos del primer volumen, en el cual no todas las piezas nos parecieron «excesivamente» rituales.

Continuidad de los parques es un relato, cortísimo, asombrosamente sugeridor de más largas y recónditas historias, de unas más intensas vivencias, de más inquietantes y amenas literaturizaciones. *La puerta condenada* viene a conformarse como una sagaz invención de abulias y de misterios ya totalmente correctos: aquí la cuestión surge por el simple llanto de un inexistente niño, el cual va a trastocar la vida de otras dos personas, una a cada lado de esa puerta, haciéndoles implicarse en un largo silencio de mudos conflictos y de extrañas inoportunidades. *No se culpe a nadie* es un relato mordaz, muy mordaz, diríase casi agobiante, casi repleto de las habitualidades más controvertidas y exquisitas. *Siesta,* y parece mentira que en tan pocas páginas puedan crearse tantos mundos, es el experimento, genial por otra parte, de retratar un nacimiento a la edad adulta a través de esos sucesos inquietantes y casi violentos que pueden acaecer cada jornada: Wanda, púber aislada en un contexto familiar excesivamente represivo y victoriano, comienza a descubrir el mundo de las intimidades y de las sensaciones a través de una avispada vecina, colaboradora tácita en una primera y desazonadora experiencia innatural con un extraño que acorrala a la niña mientras «le decía al oído quédate quieta y no llores, que vamos a hacer lo que te

enseñó Teresita'». *El río* es un riguroso y hábil pensamiento de drama inventado por el sueño y por la convivencia tal vez poblada de ciertas dificultades, en cuyo fondo se mueve la quimera y la ironía de tonos más trágicos:

> Me das risa, pobre. Tus determinaciones trágicas, esa manera de andar golpeando las puertas como una actriz de tournées de provincia, uno se pregunta si realmente crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica...

En *Instrucciones para John Howell,* relato que Cortázar dedica a Peter Brook, encontramos un impresionante ensayo de tragedia surgida, esta vez sí, de un verdadero y completo juego teatral; relato donde se coordina de muy hábil manera, incluso diríase con una rara perfección, la utilización de diversos recursos, desde cierta carpintería teatral bastante innovadora, hasta esa tremenda problemática de un gansterismo deficientemente disimulado por determinados negocios aparentemente serios; todo ello tratado con una exquisita corrección literaria y una eficaz proposición para llegar a mantener el suspenso hasta un final indeterminado. *Estación de la mano* es un relato de entretenida lectura, en el que se mezcla la fantasía de un tono sublime y la indagación reflexiva más bellamente plasmada. De *Cefalea* nos queda el grato conocimiento de la afición de Cortázar a estudiar los remedios naturales para los males humanos a través del conocimiento afectivo de las plantas, donde sí, también, la fantasía cobra valor de rito, al tiempo que el estudio selectivo se muestra como eficaz colaborador al crecimiento de los conocimientos científicos.

Torito es la más genial composición de todo el libro; se trata de un magnífico monólogo, repleto de sugerentes imágenes y de una acción que a veces se torna casi imprevisible, acción que va a desembocar, precisamente, en uno de los deseos del parlante:

> ... mejor cuando no soñás, pibe; y estás durmiendo que es un gusto y no tosés ni nada, meta dormir nomás toda la noche dale que dale.

En *Los amigos* surge el aventurismo, la indagación reposada, el vagabundeo gracias a la complicidad de una amistad pasada, cuestiones que se vuelven a repetir, multiplicándose, claro está, en *El móvil,* relato de un vigor y un interés totales:

> No me lo van a creer, es como en las cintas de biógrafo, las cosas son como vienen y vos las tenés que aceptar, si no te gusta te vas y la plata nadie te la devuelve. Como quien no quiere, ya

> son veinte años y el asunto está más que prescrito, así que lo voy a contar y el que crea que macaneo se puede ir a freír buñuelos.

Las tres narraciones siguientes ya aparecieron en *Octaedro*. *Verano* pasa a ser una sencilla anécdota en la cual la inocencia de una niña se viene a mezclar con su miedo ante lo extraño, y donde el autor reflexiona ante los sucesos relatados como llegando a suponerles respuestas a las reprimidas angustias de cada día. *Los pasos en las huellas* es una historia de éxito y de engaño, muy normal y habitual en los creadores de *bestsellers* y en la que se llega a apreciar que importan tan poco un éxito como un lamentable fracaso de cualquier tipo, siempre que pueda quedar a salvo la presunta nobleza de su creador. *Lugar llamado Kindberg,* que nos recuerda muy vivamente algunos de los mejores trozos de William Saroyan, es el maravillado retrato de un suceso no deseado y que, por ello, grabará, de manera casi definitiva, un par de vidas, la de Lina hacia cualquier sitio inesperado y la de Marcelo hacia «el tronco donde se incrustó a ciento sesenta con la cara metida en el volante, como Lina había bajado la cara, porque así la bajan las ositas para comer el azúcar».

Léase muy detenidamente el relato titulado *Todos los fuegos el fuego,* logrará usted emocionarse con una historia no tan sencilla como parece. Y en ella, ¡qué luminosidad de imágenes!, ¡qué grandiosidad en las ideas!

Títulos como *Sobremesa, Silvia* y *La autopista del Sur,* de sugestivo valor literario, completan este segundo volumen de *Los relatos*. El primero de ellos, *Sobremesa,* es un curioso hallazgo epistolar de bien definido argumento, previsor de sucesos tal vez inevitables y de evidente intención coloquial, ya que a través de las cartas cruzadas entre los doctores Federico Moraes y Alberto Rojas, de Buenos Aires y Lobos, respectivamente, entre las fechas del 14 de julio al 21 de julio de 1958, una semana, el primero propone un encuentro al segundo:

> ... cuento con usted en primerísimo término y le envío estas líneas con suficiente antelación como para decidirlo a abandonar por unas horas su finca de Lobos, donde el rosedal y la biblioteca tienen para usted más atractivos que todo Buenos Aires. Anímese y acepte el doble sacrificio de subir al tren y soportar los ruidos de la capital. Cenaremos en casa, como en años anteriores, y estaremos los amigos de siempre, con excepción de...

Al día siguiente de la velada, Rojas escribe a Moraes para mostrarle su preocupación por un incidente presenciado la noche anterior y que tuvo por protagonista a dos viejos amigos, Funes y Rubirosa.

La siguiente carta, dirigida por Moraes a Funes, nos llena de un asombro no calculado y es entonces cuando vamos al encabezamiento, a la fecha de las dos anteriores. Efectivamente, la primera tiene data del 15 de julio, comenzando con la invitación a una cena. La segunda es fechada, en Lobos, el 14 de julio: por tanto Rojas hace referencia a una presunta velada, anterior a la convocada por Moraes, velada por lo tanto inexistente y en la cual, sin embargo, Rojas advirtió la desavenencia que va a encadenar los acontecimientos siguientes. En efecto, Moraes, en esta tercera misiva, se asombra del cúmulo de coincidencias: el recibir carta de Rojas, cuando él está escribiendo a Rojas para invitarle a una velada el 30 de julio y el haber recibido noticias de un incidente entre un ausente, Funes, que anda por provincias, y Robirosa, quien «ha telefoneado aceptando la invitación». El plano de la broma se torna hasta cierto punto intrigante al echarle Moraes en cara a Rojas la pretendida disputa entre dos viejos amigos, uno de ellos ausente de Buenos Aires en la fecha de tal disputa, y en el marco de una velada todavía no celebrada. Por ello Moraes advierte:

> A mí su carta me divierte menos que a nuestro amigo, y hasta creo que unas líneas suyas me quitarían eso que se da en llamar un peso de encima.

La siguiente carta, de Rojas a Moraes, define lo indefinible y entonces la duda se pone del lado del lector coprotagonista mudo de unos sucesos fantásticamente trágicos. Dice Rojas:

> Usted habla de asombro, de casualidades, de triunfos epistolares. Muchas gracias, pero los cumplidos que sólo encubren una mixtificación son los que prefiero. ... puedo comprender que su amistad con Luis Funes lo mueva a fingir que mi carta es una pura broma, a la espera de que yo pesque el hilo y me llame a silencio. Lo que no entiendo es la necesidad de tantas complicaciones entre gentes como usted y yo. Bastaba con pedirme que olvidara lo que escuché en su biblioteca; ya deberían ustedes saber que mi capacidad de olvido es muy grande apenas adquiero la certidumbre de que puede ser útil a alguien. Por el boletín de la radio acabo de enterarme del suicidio de Luis Funes. Ahora comprenderá usted, sin necesidad de más palabras, por qué quisiera no haber sido testigo involuntario de algo que explica bien claramente una muerte que asombrará a otras personas.

La última carta, de Moraes a Rojas, del 21 de julio, cierra, sin más concesiones, la correspondencia entre ambos:

> Recibí su carta del 18 del corriente. Cumplo en avisarle que, en señal de duelo por la muerte de mi amigo Luis Funes, he

decidido cancelar la reunión que había proyectado para el 30 del corriente.

De no menos interés son los últimos relatos *Silvia* y *La autopista del Sur.*

PASAJES, ULTIMO VOLUMEN DE INQUIETAS AUSENCIAS

«¡Dios mío, Julio, pero si sabes latín!»

Esta expresión es de Félix Grande y apareció como respuesta a una seudocarta de Julio Cortázar, fechada en París en mayo del año 1973, titulada simplemente «La agarrada a patadas o el despertar de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario pero vehemente responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista del *Escarabajo de Oro*». Ambos trabajos fueron publicados en el número 275 (mayo de 1973) de *Cuadernos Hispanoamericanos* y nacen como contracrítica a un libro que Curutchet publicara en 1972. La carta se incluye en esta revista porque el mismo Julio Cortázar indica en ella:

> ... soy sumamente astuto, señor, y como no tengo tiempo ni ganas de escribir tres cartas (sin hablar de su respectivo franqueo), procedo a un sincretismo que se justifica entre otras cosas porque los tres monstruos citados me caen con todo al mismo tiempo, lo que me da el derecho de juntarles la cabeza cual a hidra mefítica y sacármelos de encima con arreglo a las más claras enseñanzas del Hidaho Kamakura («El karate al alcance del pueblo», lección 3, golpe «hinji»).

No obstante, y por muchos y hasta excelsos motivos, conviene remitirse al texto completo, pues se trata, efectivamente, de una deliciosa disertación del autor acerca de su propia obra y en torno a una especial colección de inenarrables mundos del mayor interés, utilizando para ello una impecable narrativa y poniendo al descubierto la mejor dosis de humor que imaginarse pueda; relato, por otra parte, que en muchos de sus mejores momentos se emparenta con trozos de las mejores narraciones de Julio Cortázar, precisamente aparecidas en esta suculenta recopilación de sus relatos que estamos terminando de comentar.

Y es que nunca, como en el texto mencionado, un autor supuestamente herido por opiniones vertidas en torno a su obra ha reaccionado con tal aplomo, serenidad y jocosidad como en la referida carta de París. Lo que suele suceder es que si a un autor le gusta la crítica que aparece sobre un libro suyo escribe una carta al crítico y le da

las gracias o le ofrece su amistad, vale: es una forma como otra cualquiera de hacerse amigos. Lo advertía el poeta extremeño Manuel Pacheco al comentar en uno de sus libros: «... Tengo muchos amigos por todo el mundo, me los hizo la poesía». En el contrario caso, o sea, que al autor no le produzca ningún entusiasmo la crítica o, incluso, que le disguste más o menos profundamente, entonces su actuación tiene un abanico de posibilidades, también más o menos desagradables y que siempre se dan en relación con el distinto grado de desagrado que haya tenido lugar; pueden ir desde escribir también una carta repleta de indignación, y en la que subyacen no claramente, pero sí de forma bastante bien insinuada, hábiles y negativos recuerdos para los ancestros más cercanos al director de la publicación (pobre coprotagonista que casi nunca tiene algo que ver con el asunto) en que apareció la crítica, tachándole, además, de alcahuete, profanador del derecho de expresión e imbécil (momento en el cual dicho director, si es cristiano, comienza a santiguarse y trata de indagar de qué se trata, o se trató, para seguir leyendo la carta-puñal), al tiempo que se piden todo tipo de reparaciones a los daños causados, con indicación de la cuenta corriente y el banco tal en el cual ha de abonarse la cantidad que se solicita para patentizar una de las reparaciones, se dice que la menor o menos importante, mientras que el autor, muy en su lugar de autor, a veces con copyright incluido, anuncia a bombo y platillo que se reserva el ejercicio de acciones «legales» (¿qué es lo legal?) contra el «criticador», hasta, retomen el hilo de mucho más arriba, a poner al «criticón» a parir, bien directamente o bien a través de tercera persona.

Sin embargo, Julio Cortázar adopta una diferente vía, que es la de terminar, muy sensatamente, prediciendo una gozosa «espera en el café de la esquina para beber el vinito de la amistad, probablemente con nuevas y asombrosas explicaciones de mis cuentos y novelas», todo lo cual viene a configurar a Cortázar como un exquisito creador, ya que hasta su vida cotidiana deberá verse como impregnada de esa sensación agridulce que nos descubre en sus mejores relatos.

Sucede que la narrativa de Julio Cortázar puede llegar a producir excelsas imágenes, datos grandilocuentes para un mundo habitualmente irracional y aparentemente razonable, casi lo mismo que nos ocurría al adentrarnos en el universo del gaditano y ex postista Carlos Edmundo de Ory o, yendo ya a otro terreno, con los *Discursos a la nación alemana* del Fichte nacionalista y kantiano. Pero a lo que vamos, que se va haciendo tarde.

Pasamos a comentar once de los quince relatos que comprende

este interesante tercer volumen. *Casa tomada* es una delicada y majestuosa insinuación de la pérdida paulatina de nuestros derechos ante el avance hosco de hechos «incontrolados» que tratan de desplazar, y lo consiguen, nuestra intimidad sin el menor pudor o respeto. *Axolotl* es un cuento casi kafkiano que recuerda mucho a *La metamorfosis,* donde un aparente contemplador de acuarios va a convertirse en el animalito, perezoso y aislado, cuya soledad ha compadecido muchas veces al verle en un dramático apartamiento del mundo de los seres humanos, viéndose gravemente implicado en un aislamiento donde sólo le «consuela pensar» que alguien relatará la historia de los axolotls desvanecidos y abandonados al otro lado del cristal apresador del acuario. Casi alucinante se nos antoja el tema del relato siguiente, titulado *La caricia más profunda,* pues si en el caso de Gregorio Samsa, y seguimos con la temática de corte kafkiano, su familia al menos se preocupa del metamorfoseado con una inquietud y un efecto reales, en este caso el protagonista del relato cortazariano no existe más que dentro del habitual desprecio de quienes le rodean, tal vez porque ni ellos mismos llegan a comprender su problema y, por lo mismo, «en el fondo lo que a él lo dejaba pensativo era que sus padres y sus hermanos no se dieran cuenta de que andaba por todos lados metido hasta los codos en la tierra»; esos suelos que le llevarán, al fin, a su material enterramiento ante la espera de una novia que ya ha llegado a su altura y que comienza a esperarse a él porque ya no forma parte del mundo de los hombres erguidos; así es como, al descubrírsenos un entorno tan desesperanzado y real como cuanto nos rodea a diario, aparecen algunas pinceladas de humor también, humor no negro como el que preside todo el relato, al manifestar «que el nuevo gobierno que tenían ese mes había anunciado aumentos de sueldos y reajustes de las jubilaciones», reseñando la inestabilidad política por la que atravesaba Argentina hasta que el ferrismo militar copó los órganos de poder, manteniéndose en él contra viento y marea.

Ese diario de Alina Reyes, en *Lejana,* puede recordar constantemente a las *Noches blancas* de Visconti, aparte de apreciaciones como la de «una o se casa o escribe un diario», o la búsqueda de algo que luego no puede suponer ningún tipo de felicidad para su buscadora. La repetición de vidas que tiene lugar en *Una flor amarilla* nos haría pensar en lo irremediable de los ciclos históricos y otras puñeterías más sonadas. *La banda* es un relato jovial, justificador de excesos relativamente injustificables y donde la paciente observación configura sucesos casi comunes, casi coherentes. *Ahí pero dónde, cómo,* del que ya hemos hablado, es un relato que contiene otra manera de

ver la muerte como algo inexistente, algo que por ser siempre aparentemente cercano llega a parecernos bastante imposible e inconcreto, aunque sea tan cercano a nosotros como cuando el muerto es un amigo, y ese amigo,

> Paco sigue vivo, que me llamó porque esperaba algo de mí y *que no puedo ayudarlo porque está enfermo, porque se está muriendo.*

En *Reunión,* un guerrillero asmático —doble aureola— cuenta las dificultades de un desembarco y acción frente a un enemigo terrible que se suele equivocar de colina, aunque de vez en cuando acierta a herir a los combatientes, imágenes que recuerdan mucho los escritos y la propia vida de Ernesto Guevara. de quien aparece una cita al comienzo del relato («Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol, se dispone a acabar con dignidad su vida»). También *Las armas secretas* se nos antoja una preciosa historia de amor con un final sugeridor de profundo psicoanálisis. *Cuello de gatito negro,* decíamos, tiene una consecuencia perfectamente lógica y explicable al relatar angustias y muerte en unos momentos donde se dan más estos hechos que las sonrisas radiantes.

Los cuatro relatos restantes no hacen más que confirmar lo dicho en nuestros primeros comentarios: se trata de historias patéticas, trozos de un mundo inquietante, sonrisas que nacen huecas en un universo dramático... Y más aún: la capacidad de Julio Cortázar se muestra como la de un creador inmenso, dándole características de tal interés que podría concluirse que su nombre deberá tenerse muy en cuenta a la hora de configurar y delimitar la narrativa en lengua castellana, ya que todos los relatos contenidos en estos tres libros quedan como pequeñas obras maestras en el conjunto de una narrativa tantas veces vacía, tantas veces humillada... Se trata de relatos rehabilitadores, por supuesto, pero que, por ello, forman un especial universo, ese universo... de Julio Cortázar.

MANUEL QUIROGA CLERIGO

Real, 6
ALPEDRETE (Madrid)

«BESTIARIO»: LABERINTO Y RAYUELA

Bestiario (1), primer libro de cuentos de Julio Cortázar, suele compararse con el drama poético *Los reyes* (2), su obra inmediatamente anterior (3). Si en *Los reyes* hay un laberinto y un monstruo, en *Bestiario* hay una diversidad de lugares y de seres que podrían considerarse como laberintos y como monstruos. Los ejemplos más destacados quizá sean el primer cuento, *Casa tomada,* y el último, *Bestiario,* que da título al libro.

En *Casa tomada* nos encontramos con una casa que, habitada por dos hermanos, es progresivamente tomada por unos seres indefinidos que terminan expulsando a los dos hermanos de ella. En *Bestiario* nos encontramos con una casa que, habitada por tres hermanos y el hijo de uno de ellos, es parcialmente tomada por un tigre que pasea tranquilamente por ella y que termina matando a uno de los hermanos. En ambos cuentos hay una casa grande, unos hermanos de relaciones incestuosas, unos seres inquietantes y una victoria final de éstos sobre aquéllos. Ahora bien, el segundo es mucho más complejo y ambiguo que el primero.

En *Casa tomada* no se habla de jardín ni de ventanas. La casa se describe como cerrada y oscura. Sonia Arellano González cree que la casa es un laberinto donde se refugian las fuerzas del inconsciente y encuentra una analogía entre el plano de la casa, dibujado de acuerdo con la detallada y completa descripción de ésta hecha en el cuento, y el diseño de una rayuela. El zaguán correspondería a la tierra; el *living* y los dormitorios del narrador y de su hermana corresponderían a las casillas 1, 2 y 3; los pasillos, la cocina y el baño corresponderían a las casillas 4, 5 y 6; el comedor, la biblioteca y la sala de los gobelinos corresponderían a las casillas 7, 8 y 9; y los tres dormitorios del fondo corresponderían al cielo. El juego consistiría en ir desde la tierra hasta el cielo y viceversa y acabaría

(1) Julio Cortázar: *Bestiario* (Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1951).

(2) Julio Cortázar: *Los reyes* (Buenos Aires, Gulab y Aldabahor, 1949).

(3) Néstor García Canclini: *Cortázar. Una antropología poética* (Buenos Aires, Editorial Nova, 1968), pp. 17-32.

con la victoria de los monstruos sobre los hombres, a los que expulsarían desde el cielo hasta la tierra, con las connotaciones que esto tiene de expulsión de la zona sagrada (4) y de pérdida del paraíso (5).

Frente a esto, en *Bestiario* se habla de jardín y de ventanas. La casa se describe como abierta y clara. Sin embargo, yo creo que la casa es también un laberinto y una rayuela, sólo que de otra clase.

En *Bestiario* no hay una descripción detallada ni completa de la casa. Hay diversas alusiones y referencias a varios cuartos de la casa —biblioteca, biblioteca de abajo, estudio de Luis, estudio del Nene, sala del piano, *living, living* grande, comedor, comedor de adentro, comedor de cristales, dormitorios, etc.—, pero estas alusiones y referencias no indican el número exacto ni la distribución precisa de los cuartos. Lo que estas alusiones y referencias indican es la magnitud y la complejidad de la casa. Efectivamente, ésta no sólo tiene dos pisos, sino que también tiene un jardín extensamente conectado con ella —porche, comedor de critales, ventanas, etc.— que la continúa y amplía. Para señalar la homogeneidad entre la casa y el jardín, ambos espacios están igualmente compartimentados. Si la casa tiene varios cuartos, el jardín tiene varias partes: jardín del frente, jardín de los tréboles, parque de las hamacas, bosque de los sauces, etc. En uno y otro caso hay compartimentos duplicados: estudio de Luis-estudio del Nene, jardín del frente-jardín de los tréboles, etcétera. Si a estas duplicaciones añadimos las oposiciones arriba-abajo, adentro-afuera, nos encontramos con un espacio compartimentado y pluridimensional que se parece mucho a un laberinto.

Según Eduardo Cirlot, algunos laberintos antiguos servían para encerrar a los demonios o a los monstruos (6). Este es el caso del laberinto que nos ocupa. Efectivamente, al igual que los laberintos de *Los reyes* y de *Casa tomada,* el laberinto de *Bestiario* tiene un monstruo adentro: el tigre. Ahora bien, mientras que en aquéllos los monstruos estaban en el centro o en el fondo y la acción de los hombres consistía en un movimiento desde afuera hasta el centro o desde el fondo hasta afuera, en éste el monstruo anda por todas partes y la acción de los hombres consiste en esquivarlo. En el momento en que un hombre —el Nene— coincide con el monstruo —el tigre— en el mismo compartimento —la biblioteca—, se acaba la acción. Esta acción reúne todos los rasgos que, completando y

---

(4) Noé Jitrik: *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (Buenos Aires, Carlos Pérez, Editor, 1968), pp. 13-30.

(5) Sonia Arellano González: *Tres eslabones en la narrativa de Cortázar* (Santiago de Chile, Editorial del Pacífico, 1972), p. 29.

(6) Eduardo Cirlot: *A Dictionary of Symbols,* New York, Philosophical Library, 1962, página 165.

ampliando los señalados por Johan Huizinga (7), Roger Caillois considera característicos del juego (8). Concretamente, se parece mucho a una modalidad del juego de la rayuela llamada cascajo porque se juega con una piedra plana, aunque también recibe otras denominaciones.

El juego consiste en lanzar el cascajo a la primera casilla, recorrer toda la rayuela sin pisar esa casilla, recoger el cascajo con la mano y salir, lanzar el cascajo a la segunda casilla y así sucesivamente hasta que se acaben las casillas y se gane el juego. Si se pisa o si se toca el suelo de la casilla donde está el cascajo, se pierde. Es decir, que en la rayuela siempre hay una casilla que no se puede tocar, del mismo modo que en la casa siempre hay un compartimento en el que no se puede entrar. Esta casilla y este compartimento prohibidos varían, pero siempre coinciden con los lugares donde se encuentran el cascajo y el tigre: casillas 1, 2, etc.; sala del piano, jardín de los tréboles, etc. Si se ocupan la casilla y el compartimento prohibidos, se pierde el juego y se acaba la acción.

Los jugadores de la rayuela son varios y pueden actuar solos o por equipos. Si el primero falla, es eliminado y suplantado por el segundo. La «historia» (9) de *Bestiario* es la historia de una mala jugada que Isabel le gasta al Nene:

— Isabel dice que el tigre está en el estudio del Nene, cuando el tigre está en la biblioteca. (Mala jugada de Isabel.)
— El Nene va a la biblioteca y coincide con el tigre. (Fallo del Nene.)
— El tigre mata al Nene. (Eliminación del Nene por Isabel.)
— Rema abraza con agradecimiento a Isabel. (Suplantación del Nene por Isabel.)

Los dos móviles fundamentales de Isabel son su odio al Nene y su amor a Rema. Unos críticos hablan de inclinación homosexual (10) o de ambigüedad emocional (11), mientras que otros críticos hablan de amistad y de solidaridad y definen a Isabel como portadora de redención (12). Según Martha Morello-Frosch, «este cuento describe

(7) Johan Huizinga: *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*, 8th. ed., Boston, Beacon Press, 1970, pp. 1-27.

(8) Roger Caillois: *Man, Play and Games*, New York, The Free Press of Glencoe, Inc., 1961, pp. 9-10.

(9) Tzvetan Todorov: «Las categorías del relato literario», en *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.

(10) Graciela de Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968, p. 49.

(11) Evelyn Picon Garfield: *Julio Cortázar*, New York, Fredik Ungar, 1975, p. 21.

(12) Martha Paley de Francescato: «El viaje: Función, estructura y mito en los cuentos de Julio Cortázar», *Estudios sobre los Cuentos de Julio Cortázar*, dirección y prólogo de David Lagmanovich, Barcelona, Ediciones Hispam, 1975, p. 127.

una situación opuesta a la de *Casa tomada,* pues el bestiario es abierto, liberado por una inocente, y, presumiblemente, abolido el peligro del tío-tigre, quedan todos los recintos libres, utilizables, las puertas abiertas de par en par» (13). Ahora bien, en el texto sólo se habla de la muerte del Nene. De la muerte del tigre no se dice nada. Parece que Morello-Frosch ha construido un silogismo de premisas heterogéneas —el Nene muere (plano sintagmático). El tigre se asocia con el Nene (plano paradigmático)— cuya conclusión —el tigre muere— es, naturalmente, falsa. Una cosa es la relación del sustantivo tigre con el sustantivo Nene en el sistema; y otra cosa es la muerte del sujeto tigre en el decurso.

En el decurso, los sujetos tigre, Nene, Rema, Isabel, etc., se articulan con diversos verbos en una sucesión de oraciones y secuencias:

I. Los hermanos Rema, el Nene y Luis y el hijo de éste, Nino, viven juntos y en paz en una casa.

II. El Nene se siente atraído incestuosamente hacia Rema, pero Rema no le corresponde.
El Nene molesta a Rema.
El Nene maltrata a Luis y a Nino.
Un tigre se pasea tranquilamente por la casa y todos se informan unos a otros de su localización para evitarle, ya que, si coinciden con él, los matará.

III. Llega Isabel, niña invitada a pasar las vacaciones en la casa.
Isabel se siente atraída hacia Rema y Rema le corresponde.
El Nene molesta a Rema delante de Isabel varias veces.
El Nene maltrata a Luis y a Nino delante de Isabel varias veces.
El Nene maltrata a Isabel.
Isabel quiere eliminar al Nene.

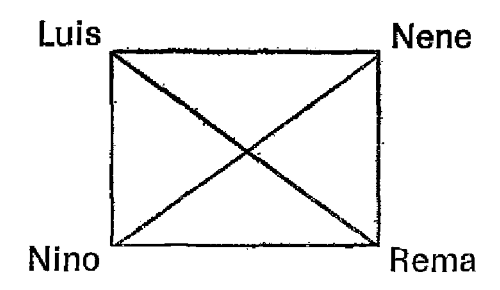
IV. Isabel dice que el tigre está en el estudio del Nene cuando el tigre está en la biblioteca.
El Nene va a la biblioteca y coincide con el tigre.
El tigre mata al Nene.
Rema abraza con agradecimiento a Isabel.

En el sistema, los sustantivos tigre, Nene, Rema, Isabel, etc., se articulan con otros sustantivos en una red de afinidades y oposiciones:

---

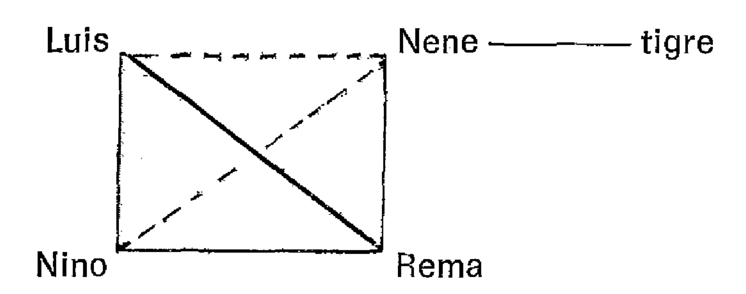
(13) Martha Morello-Frosch: «La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar», *El cuento hispanoamericano ante la crítica,* dirección y prólogo de Enrique Pupo-Walker, Madrid, Editorial Castalia, 1973, pp. 168-169.

I. Equilibrio original del sistema:



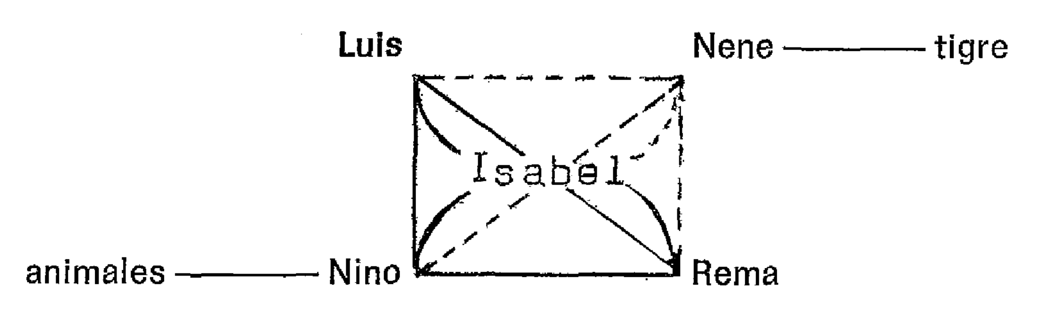
Las relaciones Luis-Nino y Nene-Nino son paterno-filiales. Las relaciones Rema-Nino son materno-filiales. Las relaciones Luis-Rema, Luis-Nene y Nene-Rema son fraternales. A este equilibrio original del sistema se alude indirectamente en el texto: «Sin el tigre entonces... apenas tres años atrás» (14).

II. Desequilibramiento del sistema: «Planteamiento»:



La aparición del tigre desequilibra el sistema. Las relaciones Nene-Rema ahora son incestuosas y hostiles. Asimismo son hostiles las relaciones Nene-Luis y Nene-Nino. El tigre se asocia con el Nene y puede simbolizar el incesto.

III. Desequilibramiento-equilibramiento del sistema «Nudo»:

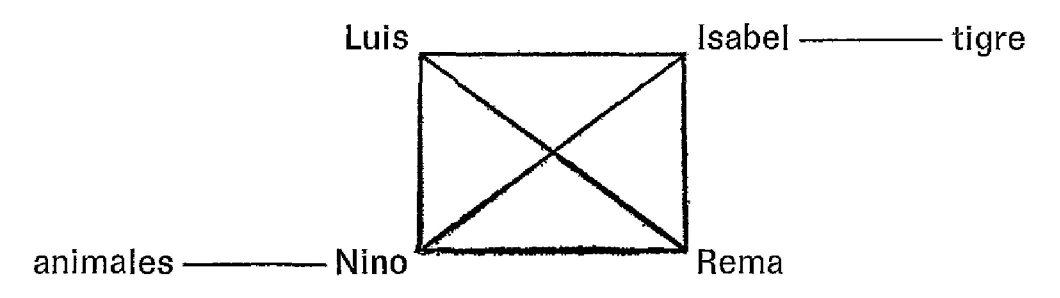


La aparición de Isabel y de los animales es a la vez el fin del desequilibramiento y el principio del equilibramiento del sistema. Isabel tiene relaciones amistosas con Nino, Luis y Rema y relaciones hostiles con el Nene. Hay una oposición entre el tigre, símbolo del fuego, asociado con el Nene, y los animales, símbolos del agua (pes-

(14) Cortázar: *Bestiario*, p. 142.

cados), del aire (mosquitos) y de la tierra (caracoles), asociados con Nino, Luis y Rema, respectivamente. Entre unos y otros, Isabel busca un sitio en el sistema.

IV. Equilibramiento del sistema: «Desenlace»:



El hecho de que Isabel ocupe el sitio del Nene y se asocie con el tigre puede ser un argumento a favor de la teoría de la inclinación homosexual de Isabel hacia Rema. El tigre, que, asociado con el Nene, podía simbolizar el incesto, asociado con Isabel puede simbolizar la homosexualidad. Así, pues, no está nada claro que la niña sea tan inocente como cree Morello-Frosch, que, en cambio, acierta al atribuir a la niña una función liberadora. Efectivamente, aunque la niña no sea inocente, aunque el tigre no desaparezca, desaparece el Nene, cuyo mayor pecado no es su atracción incestuosa hacia Rema, sino su hostilidad hacia todos. La niña restablece el equilibrio del sistema, no sustituyendo incesto por inocencia, sino hostilidad por amistad, no expulsando al monstruo del laberinto, sino utilizándolo como cascajo para ganar el juego de la rayuela.

CRISTINA GONZALEZ

Indiana University
BLOOMINGTON
USA

«AXOLOTL» Y EL DESEO DE MORIR

Terminada la lectura de *Axolotl,* el conocido cuento de Julio Cortázar, el juicio crítico queda suspendido en una incómoda sensación de ambigüedad en cuanto a un entendimiento real del relato. Esa sensación surge, en primer lugar, de la dificultad de describir claramente su estructura. Es patente que el lenguaje comunicado es usado con evidente intención de crear una ambigüedad en que la delimitación estricta de algunos elementos del mundo ficticio representado es difícil de establecerse. En segundo término, si es que se llega a un consenso sobre el problema estructural, está el de plantear una exploración del trasfondo metafísico del cuento, en que se cuestionan aspectos fundamentales de la naturaleza humana como organismo viviente. Es obvio que todo análisis de una estructura de lenguaje ficticio termina en una serie de planteamientos metafísicos. Este es el nivel que en especial nos interesa examinar en *Axolotl.* Llegaremos a él a partir de ciertas consideraciones sobre la ordenación de elementos con que el cuento se nos manifiesta.

Creemos que es posible hacer dos lecturas de la narración. Una de ellas contemplaría una «transmigración» por la que la conciencia de un hombre se intercambiaría con la de un axolotl para quedar entrampada en el cuerpo limitado del batracio, mientras la de éste pasa a la del hombre, tomando así mayor libertad de movimiento. Ambas especies son equiparadas porque tienen conciencias semejantes:

> Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa (1).

Esta interpretación daría por cierta la existencia de dos conciencias diferentes, lo que parece comprobarse con diversos pasajes de la narración; al comienzo, cuando el narrador se identifica, dice:

---

(1) Julio Cortázar: *Axolotl. Final del juego,* 1964, quinta edición, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966, p. 168. De aquí en adelante citaremos esta edición, dando el número de página junto al texto.

> Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho en los axolotl. Iba a verlos al acuario del Jardin des Plantes y me quedaba horas *mirándolos, observando su inmovilidad, sus oscuros movimientos.* Ahora soy un axolotl (p. 162).

A primera vista la cita parece afirmar una «transmigración ; más tarde, una vez que ella ya ha ocurrido, esa idea es reforzada con palabras que tienden a diferenciar identidades:

> Yo era un axolotl y sabía ahora instantáneamente que ninguna comprensión era posible. El estaba fuera del acuario (p. 167).

Producido el intercambio, a continuación viene el alejamiento:

> El volvió muchas veces, pero viene menos ahora. Pasa semanas sin asomarse. Ayer lo vi, me miró largo rato y se fue bruscamente. *Me pareció que no se interesaba tanto por nosotros, que* obedecía a una costumbre (p. 167); creo que al principio yo era capaz de volver en cierto modo a él —ah, sólo en cierto modo— y mantener alerta su deseo de conocernos mejor (pp. 167-168).

De acuerdo con esta lectura queda abierto el camino para especular que la transmigración es circular y quizá infinita. Cumpliría con uno de los propósitos de toda la obra de Cortázar, el de provocar una súbita «desrealización» de un mundo rutinariamente captado según el principio lógico de identidad. Se ofrece la duda de que no todos los seres humanos son tales, sino batracios. La duda abarcaría, además, tanto al lector como al autor implícitos, pues se da la sugerencia para pensar que, en cuanto a este último, su idea del cuento no es propia, sino del axolotl:

> Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir sobre todo esto, sobre los axolotl (p. 168).

La segunda lectura que estimamos posible consultaría una equiparación de las dos especies porque *las une una conciencia común,* nexo que el hombre ha olvidado. Planteado así, el desarrollo del relato no llevaría al intercambio de conciencias, sino a la anamnesis. Brevemente, en un punto crucial, el hombre intuye que la conciencia que *habita su cuerpo es también la que se aloja en la del axolotl,* cosa igualmente demostrable con referencias textuales. Cuando la obsesión del hombre por los batracios llega a su culminación, tiene la siguiente experiencia:

> Mi cara estaba pegada al vidrio del acuario, mis ojos trataban una vez más de penetrar el misterio de esos ojos de oro sin iris

> y sin pupila. Veía de muy cerca la cara de un axolotl inmóvil junto al vidrio. Sin transición, sin sorpresa, vi mi cara contra el vidrio, en vez del axolotl vi mi cara contra el vidrio, la vi fuera del acuario, la vi al otro lado del vidrio. Entonces mi cara se apartó y yo comprendí (p. 166).

Por un instante, entonces, uno es espejo del otro, *doppelgänger*, el hombre intuye la unidad primordial de conciencia:

> Conociéndolo, siendo él mismo, yo era un axolotl y estaba en mi mundo (p. 167).

En el cuerpo del axolotl las dos perspectivas, humana y de batracio, conviven por un corto tiempo. El sector de la conciencia común que antes se considerara sólo humana, comete el error de creerse conciencia entrampada en un cuerpo que no le corresponde, y su reacción primera es el terror. Pero la proximidad y las señales de otro axolotl iluminan su condición verdadera:

> El horror venía —lo supe en el mismo momento— de creerme prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles. Pero aquello cesó cuando una pata vino a rozarme la cara, cuando moviéndome apenas a un lado vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente (p. 167).

En adelante el relato ofrece al lector la visión del mundo desde el sector axolotl. Ya en esta etapa la intuición de la unidad mental se ha roto. El hombre la olvida y vuelve a la suposición de su individualidad intransferible.

> Pero los puentes están cortados entre él y yo, porque lo que era su obsesión es ahora un axolotl, ajeno a su vida de hombre (p. 167).

Al concluirse la narración el conocimiento de la continuidad mental sólo queda en el sector axolotl de la conciencia común. Nada más que allí está la certidumbre de que los contenidos de la conciencia humana son los mismos que la del batracio:

> Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl (p. 168).

Como discutimos, es posible hacer dos lecturas de *Axolotl*, y en ello hay ecos que recuerdan a *Rayuela*. Sin embargo, en último término ambas se reducen a la intención ya mencionada de «desrealizar» el mundo. Las identidades del narrador, del autor, del lector —de todos los seres humanos—, se comprometen en un juego de transfiguraciones que las equipara con la de una de las formas de vida más primitivas, haya dos conciencias o una común.

Y ahora bien, ¿qué significado «metafísico» tiene el cuento? Su descripción formal nos deja la sensación de que para captarlo no bastan los alcances que arriba esbozamos. No se responden preguntas que son vitales en el relato: ¿qué lleva a la conciencia-hombre a fascinarse con los batracios en particular y no con otra forma de vida? Anteriormente su atención estaba dedicada a los leones y las panteras. Y una vez que la fascinación se hace obsesiva y se produce la transmigración o la anamnesis, ¿qué principio vital fundamenta la equiparidad entre ser humano y batracio? Puesto que ésta es la pregunta central en cualquiera de las dos lecturas, nuestro trabajo busca responderla como iluminación de ambas.

Estimamos que en el interés primero de la conciencia-hombre por los leones y las panteras hay una admiración inconsciente por su vitalidad instintiva. La decisiva visita al acuario de los axolotl se debió a que los felinos no estaban en el estado de dinamismo alerta con que habitualmente los encontraba:

> Los leones estaban feos y tristes y mi pantera dormía (p. 161).

Sin embargo, su admiración por la vitalidad instintiva en nada se compara a la fascinación que experimenta por los axolotl. Desde la primera mirada que les echa intuye un nexo con ellos hasta entonces desconocido

> ... desde el primer momento comprendí que estábamos vinculados, que algo infinitamente perdido y distante seguía sin embargo uniéndonos (p. 162).

Pero en comparación con el interés por la energía felina, el que siente por los axolotl es diametralmente opuesto: los batracios apelan a él por su aparente falta de vida:

> Fue su quietud lo que hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi a los axolotl (p. 163).

Además de describir su cuerpo primitivo, «semejante a un pequeño lagarto», «terminado en una cola de pez», con un lomo por el que «le corría una aleta transparente que se fusionaba con la

cola», con patas de «uñas minuciosamente humanas», el narrador insiste en su aspecto inanimado que, no obstante, tiene vida. Para representarlo usa frases como «un rostro inexpresivo», «carentes de vida pero mirando», «una estatuilla corroída por el tiempo», «de frente una hendedura rasgaba apenas la piedra sin vida», «una inmovilidad indiferente», «las finas patas de piedra», «ese sopor animal». De modo que la admiración por la vitalidad felina es usurpada por otra más potente y más básica: la atracción por formas de vida que, teniendo impulsos vitales, están, sin embargo, cercanas a la materia inerte.

Tanto en la lectura-transmigración como en la lectura-anamnesis es común la fascinación por la tensión vida-muerte. También en ambas hay un retorno a una forma de vida más primitiva. Si aceptamos que la atracción por los felinos y los batracios hieráticos es una fascinación inconsciente por lo instintivo, de inmediato viene a la mente un paralelo con teorías del instinto que ha elaborado el psicoanálisis. En ellas encontraremos respuestas que arrojan luz sobre los problemas que hemos planteado.

En la última parte de su carrera, Freud postuló que los instintos más básicos de los organismos vivos son los de vida (Eros) y de muerte (Thanatos) (2): el primero es el que tiende a mantener el impulso vital en los organismos y promueve su asociación con otros organismos para dar nacimiento a formas de vida más complejas, como la especie humana. Thanatos es el instinto que lleva a los organismos a la regresión a estados anteriores de su desarrollo. En último término, el estado más primordial a que aspira el organismo es el de la sustancia inanimada de la que surgió. Freud expresó esta noción de los ciclos vitales en su famosa frase «el objetivo de toda vida es la muerte».

La relevancia de estas ideas para nuestros propósitos nos obliga a ampliarlas. En su teoría de los instintos, Freud señala un desarrollo histórico para su surgimiento. En los comienzos sólo existía la materia inerte. La relación de la tierra con el sol habría producido reacciones geológicas y químicas que instauraron el impulso vital en la sustancia hasta entonces inanimada. Ese hálito de vida se debió a influencias perturbadoras externas que la materia experimentó como una tensión irritante e intentó cancelarla de inmediato. Así surgió el primer instinto, Thanatos, el de retorno a lo inanimado. En las formas de vida originales el retorno era casi inmediato; por un período se dio la constante creación de sustancia viva que recaía rápidamente

(2) La presente discusión está basada en *Beyond the Pleasure Principle. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud,* vol. XVII, London, The Hogarth Press, 1955.

en la muerte. Más tarde las circunstancias externas que crearon la vida cambiaron y ésta se hizo cada vez más estable y compleja, por lo que el instinto de muerte debía hacer circuitos cada vez más largos y amplios hacia su objetivo.

Como se observa, los instintos de vida y muerte son concebidos como esencialmente conservadores y conflictivos. Thanatos mantiene su impulso de regresión, acelerando el cumplimiento de todos los estadios de desarrollo del organismo para llevarlo a su muerte, mientras Eros permite el dinamismo hacia cada etapa para refrenarlo una vez alcanzada, prolongando la permanencia de la vida. La vida es, por ende, un ritmo vacilante entre dos extremos.

Pensamos que *Axolotl* recoge ese ritmo conflictivo para iluminar estéticamente el significado de la tensión vital en el hombre como ser consciente, como también su nexo instintivo con otras formas de vida y proclamar una unión en el flujo vital que las sostiene. Se hace ya evidente que la atracción de la conciencia-hombre por los axolotl es guiada por el instinto de muerte, que exige el retorno a uno de los eslabones ya superados por la humanidad en la escala evolutiva. La razón está en que los procesos mentales del hombre están regulados por el principio de placer. La satisfacción psíquica del placer se cumple cuando el aparato mental es excitado en la menor cantidad posible; las descargas de excitación significan sufrimiento. Por lo tanto, hay una relación entre el placer mental y Thanatos, pues el vacío mental máximo sólo puede darse con la muerte. Cuando la conciencia-hombre dice «fue su quietud lo que me hizo inclinarme fascinado la primera vez que vi los axolotl», está afirmando la aspiración inconsciente a entrar en un estado de placer más intenso y estable. Desea escapar hacia un nirvana que elimine los estímulos de la civilización que bombardean su mente trayéndole dolor. En su inconsciencia desea retornar a una forma de vida anterior, en su urgencia por volver a la materia inerte, de «piedra sin vida», de «sopor mineral». En esa busca del placer total y de la muerte está el vínculo que intuye con los axolotl, ese «algo infinitamente perdido y distante [que] seguía sin embargo uniéndonos». En esa aspiración está también la explicación de la «voluntad secreta» que adivina en ellos, la de «abolir el espacio y el tiempo con una inmovilidad indiferente», en otras palabras, la voluntad de abolir el proceso histórico que estabilizó el impulso vital en la materia inanimada, asentando con ello la experiencia de la vida y, por ende, la tensión del sufrimiento.

Pero a medida que crece la obsesión por las larvas que representan el placer máximo, intuye en ellas un sufrimiento insospechado

en su «inmovilidad indiferente», el que nace de la chispa vital que las anima:

> Cada mañana, al inclinarme sobre el acuario, el reconocimiento era mayor. Sufrían, cada fibra de mi cuerpo alcanzaba ese sufrimiento amordazado, esa tortura rígida en el fondo del agua (p. 166).

Si aceptamos la lectura-transmigración, desde el acuario los axolotl miran al hombre con envidia, porque desean las posibilidades de desarrollo más amplias que les exige el instinto de vida, es decir, habitar el cuerpo del hombre. Frente a esos organismos más simples éste se siente absurdamente culpable por haber alcanzado ese desarrollo que las larvas no tienen:

> Los axolotl eran como testigos de algo, y a veces como horribles jueces (p. 165).

Efectuado el intercambio de conciencias, la conciencia-hombre que antes aspiraba con vehemencia a la calidad de piedra sin vida es ahora controlada por Eros, el impulso opuesto, y descubre que el placer cercano a la muerte es imposible mientras haya una pizca de vida:

> Los axolotl se amontonaban en el mezquino y angosto (sólo yo puedo saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario (p. 162).

Si nos inclinamos por la lectura-anamnesis podríamos argüir que en el instante en que el hombre recuerda el nexo perdido, sus inconscientes aspiraciones de placer-muerte en el retorno a una forma de vida primitiva han sido derrotadas, pues en ese cuerpo estrecho jamás encontrará paz mientras lo anime un soplo de vida. La intuición de esta verdad es demasiado adversa para sus deseos subterráneos, por lo que la conciencia del callejón sin salida queda sólo en el sector axolotl de la conciencia común.

Al llegar a un sumario de los aspectos que hemos aportado sobre *Axolotl* no podemos dejar de llamar la atención sobre el basamento surrealista del relato. Uno de los problemas fundamentales de este movimiento literario ha sido el de plantear la rebelión instintiva del hombre frente al principio de realidad que disciplina su existencia (3). Tres de los personajes más conocidos de Julio Cortázar —Johnny Carter, Persio y Horacio Oliveira— han concretado esta lucha. Ahora

---

(3) Ferdinand Alquié: *Imagination. The Philosophy of Surrealism.* Trad. al inglés por Bernard Waldrop (Ann Arbor. The University of Michigan Press, 1965, p. 159.

bien, si tomamos el cuento discutido como sintomático de una tendencia oculta en la literatura del autor argentino, súbitamente nos encontramos ante una sorpresiva perspectiva de iluminación de las motivaciones de esos personajes. Es posible postular que su paso por el mundo está impulsado por un inconsciente deseo de morir.

Para comprobarlo es necesario tener en mente que Carter, Persio y Oliveira son *outsiders* en su mundo, rebeldes ante el sistema de autoridades, valores, instituciones, símbolos e ideas convencionales que lo rigen. La revuelta de Carter se manifiesta mediante una personalidad de temperamento artístico que, por las descargas de irracionalidad que inundan con frecuencia su conciencia, es incapaz de funcionar adecuadamente en una sociedad fundada en el racionalismo burgués que lleva a compromisos de eficiencia económica, responsabilidad ante los marcos legales, consumo y producción de objetos tangibles, estilo de vida que queda representado por Bruno, crítico racional del músico. La rebelión de Persio es similar en cuanto a que su perspectiva visionaria del mundo lo incapacita para enfrentarse a él por medio de la acción. En el corto viaje de los premiados ésta asume las proporciones de un absurdo en que gratuitamente se protesta contra la disciplina impuesta por una autoridad caprichosa. Por su parte, Oliveira paulatinamente descarta los criterios de sanidad, lógica, moralidad y ética que apoyan la convivencia humana para, finalmente, alcanzar la visión del «kibbutz del deseo», centro totalizador de la realidad. Todos estos personajes abandonan la experiencia de un mundo como campo de acción manipuladora de los entes que allí se encuentran y prefieren fundirse en una visión trascendental superior, en un mandala en que se cancelan las oposiciones objeto-sujeto, dinamismo-estatismo y la fragmentación temporal. En el plano suprarreal que alcanzan, el dinamismo temporal es percibido como estatismo absoluto, las dimensiones temporales de pasado, presente y futuro se perciben en una simultaneidad eternizadora. Por último, es preciso reconocer que para lograr tal perspectiva vital es necesario, primero, dejar de ser ente humano. Para el ser humano ese balance absoluto, ese estatismo y esa eternidad sólo se alcanzan con la muerte.

Las proyecciones de lo que comprobamos son extraordinariamente vastas e inquietantes en cuanto al sentido de la literatura de Julio Cortázar. La crítica ya ha hablado con suficiencia sobre la revolución metafísica implícita en ella: someterse a la lectura de sus relatos equivale a una experiencia que expande los marcos de la realidad convencional. Por lo tanto, al cerrar sus libros estaremos mentalmente preparados para no aceptar el orden constituido por las sociedades

burguesas e indirectamente estaremos participando en una conspiración subversiva. Quizá lleguemos a cuestionar nuestra ubicación en la realidad de una manera que recuerde a Carter, Persio y Oliveira. Aparentemente habría en ello una afirmación de la vida como eterno impulso de rebeldía. Sin embargo, ¿nuestras comprobaciones a partir de *Axolotl* no estarían demostrando que la de Cortázar es más bien una literatura para la muerte?

HERNAN VIDAL

Dpt. of Spanish
University of Minnesota
318 Folwell Hall
MINNEAPOLIS, Minn. 55455
USA

ESTRUCTURA, TIEMPO Y FANTASIA EN «LAS BABAS DEL DIABLO»

> *«La idea de significación no puede tener sentido si no la relacionamos con las de intensidad y tensión, que ya no se refieren solamente al tema, sino al tratamiento literario de ese tema, a la técnica empleada para desarrollar el tema.»*
> «Y ese hombre que en determinado momento elige un tema y hace con él un cuento será un gran cuentista si su elección contiene —a veces sin que él lo sepa conscientemente— esa fabulosa apertura de lo pequeño hacia lo grande, de lo individual y circunscrito a la esencia mismas de la condición humana.»
>
> J. C., *Algunos aspectos del cuento*

La obra literaria es, como todo objeto cultural, el resultado de diversos y complementarios sistemas. El texto no es algo estático, congelado, sino un proceso de comunicación mediante el que se exploran distintos niveles de la realidad: histórico, mítico, irracional, estructural. El último de estos niveles concierne al aspecto de la constitución del discurso narrativo, es decir, a la situación narrativa que pone en funcionamiento el juego entre narrador-protagonista, receptor y texto. Sin embargo, la potencialidad significativa de un texto, en este caso *Las babas del diablo,* de Cortázar (1), puede ser enriquecida no sólo por el análisis que se desprende de la interacción de estas tres entidades narrativas, sino por las calas del elemento poético, temporal, generador de una serie de metamorfosis que van igualmente estructurando el proceso de la creación estética. El aspecto formal constituye un instrumento para aprehender el sentido profundo de la realidad. Las reglas del discurso estético configuran el plano de la fantasía, o metarrealidad, que trasciende el conocimiento del mundo fenoménico. Este relato de Cortázar hay que considerarlo, como la mayoría de sus cuentos, como una síntesis dialéctica entre lo real e irreal (o posible), entre la inmanencia del discurso y la transitividad del texto (2).

En *Las babas del diablo* se privilegia la narración, es decir, la manera de contar, alternándose el discurso o enunciación que supone la existencia de un locutor y un auditor y la intención del primero

(1) Citamos por la edición de *Relatos,* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1970. *Las babas del diablo,* parte del libro «Las armas secretas» (1959), se integra en la sección denominada «Pasajes».

(2) «Literature is itself paradoxical constituted of words, but signifying more than the words, at once verbal and transverbal». T. Todorov, *The Fantastic* (tr. de R. Howard), Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1973, p. 156.

en influir en el segundo, con la historia o relato en tercera persona. Además del sujeto de enunciación total, el narrador fundamental (distinto del «yo» del enunciado) que funda el cosmos ficticio, existe un narrador participante en la historia cuya función se problematiza al principio del relato: «Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada» [520]. Sin embargo, lo que importa, según Genette, más que las formas gramaticales, es si la historia es contada por uno de los personajes o por un narrador que no participa en la historia (3). En *Las babas...* predomina la presencia del narrador diegético identificado en muchas ocasiones con el personaje Roberto Michel. En cuanto participa en la historia como personaje se constituye, pues, en narrador homo-autodiegético, denominación que minimiza la connotación psicologista que lleva aparejado el concepto «autor implícito», de W. Booth. El «yo» integra al personaje, Roberto Michel, quien desde un presente nos va transcribiendo, por la voz del narrador, sus dudas y confusión. Al asumir el punto de vista de la conciencia del personaje en tercera persona se combina el objetivismo y distanciamiento de la historia con el subjetivismo del discurso: «De chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta...» [525].

La objetividad del relato por la ausencia de todo tipo de referencia al narrador es cuestionada por el extraño narrador-autor ficticio: «Ya sé que lo más difícil va a ser encontrar la manera de contarlo, y no tengo miedo de repetirme. Va a ser difícil, porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando, si soy yo o eso que ha ocurrido, o lo que estoy viendo (nubes y a veces una paloma), o si sencillamente cuento una verdad que es solamente mi verdad» [522]. Sin embargo, aunque el narrador pueda estar como ausencia, aparece siempre en un primer plano, como se evidencia en las numerosas comparaciones y reflexiones que van permeando este texto. El objeto narrado no se cuenta a sí mismo, aunque desde el plano psicológico se ha interpretado la identificación del narrador-personaje con la cámara como el resultado de un proceso de desintegración psíquica (4).

El narrador-personaje funciona también como autor ficticio (en ningún momento identificable con el autor real, Cortázar), introduciendo

(3) Véase la sección «Personne» en *Figures III*, París, Editions du Seuil, 1972, pp. 250-254.

(4) «As the blowup acquires a demonic life, the identity of Roberto is reduced, until at the end of his experience he no longer knows who he is. His mind has become blank. He has been dehumanized to an object, an inert camera lens, incapable of asserting his integrity or his will», Lanin A. Gyurko, «Truth and deception in Cortazar's 'Las babas del diablo'», *Romanic Review*, vol. LXIV, núm. 3, mayo 1973, pp. 210-211.

comentarios sobre el proceso de elaboración: «Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo» [522], especialmente en torno a la relación entre la objetividad y subjetividad del relato.

El personaje-autor ficticio mediante el «yo» se identifica estructuralmente con el narratario (5). La importancia de esta entidad narrativa se evidencia en las numerosas referencias que de forma directa («quizá contar sea como una respuesta, por lo menos para alguno que lo lea» [522], e indirecta, especialmente en forma parentética: «(y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento)» [521]. Otra forma de aludir al narratario es mediante el pronombre personal de primera persona plural («Eramos fotógrafos» [521]; «Vamos a contarlo» [522]; «Seamos justos» [626], etc.). La necesidad de esta instancia receptora se evidencia tanto a nivel formal como espiritual catártico. El deseo de establecer una comunicación se le impone al narrador con carácter visceral: «y no se está tranquilo hasta entrar en la oficina de al lado y contar a su vez el cuento...; son cosas que se hacen, y cuando pasa algo raro, cuando dentro del zapato encontramos una araña o al respirar se siente como un vidrio roto, entonces hay que contar lo que pasa, contarlo a los muchachos de la oficina o al médico» [521].

En el plano del enunciado narrativo, o discurso escrito, *Las babas del diablo* constituye una forma de expansión de algunos de los elementos caóticamente asociados en el segmento que inicia el relato. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tu la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros rostros» [520]. Esta experiencia psicótica, contada restrospectivamente por el personaje, se organiza incoherentemente como reflejo de la irreductibilidad de los estados interiores a dejarse fijar por las palabras. Ruptura lógica verbal que apunta al problema de la limitación del lenguaje (6). Esta situación inicial se abre igualmente a numerosas alternativas por medio del desarrollo de algunas de las ideas conte-

---

(5) A la instancia de recepción distinta del lector real, virtual o ideal, la denomina 'Prince narratario' en «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196.

(6) «The protagonist finds the mold of rational expression inadequate to convey the bewilderment, horror and absurdity of his experience and the corrosive effect it has upon him. What he winds up with after rupturing established linguistic patterns is a deformed language that borders on gibberish and yet that does, ironically, reflects his mental derangement», Lanin A. Gyurko, *op. cit.*, pp. 212-213; «Wittgenstein y Kafka estaban diagnosticando un fenómeno común: la creciente disociación entre las palabras y su significado. Probablemente ningún otro escritor de lengua española haya acometido tan denodadamente la tarea de registrar las numerosas implicaciones de este fenómeno como el narrador argentino Julio Cortázar», J. C. Curuchet, *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 135.

nidas en algunos términos y que podrían reducirse a tres: *a)* plano visual, relacionado con el enfoque de la cámara («vieron», «ojos», «rostros»); *b)* el personaje de la «mujer rubia», parte del triángulo (hombre del coche/joven) que introduce una serie de alteraciones en la composición de la fotografía según la óptica del contemplador: «esa mujer invitaba a la invención, dando quizá las claves suficientes para acertar la verdad» [530]; *c)* importancia otorgada al factor de la pura transición o devenir, simbolizado por esas «nubes» que abren y cierran el relato, estableciendo una serie de relaciones entre movilidad e invariación.

La historia de *Las babas...* está compuesta por tres grandes lineamientos que se estructuran en otros tantos movimientos en torno a: *a)* orden, aparentemente prefigurado en la primera foto: «nada faltaba, ni siquiera y sobre todo la nada, verdadera fijadora de la escena. Estaba la mujer, estaba el chico, rígido el árbol sobre sus cabezas, el cielo tan fijo como las piedras del parapeto» [533]; *b)* desorden, introducido por el movimiento que cobran las figuras de la ampliada primera foto: «de pronto el orden se invertía, ellos estaban vivos, moviéndose, decidían y eran decididos, iban a su futuro» [536]; *c)* orden, restauración del ciclo, vuelta a la inquietante pasividad de lo situado en un plano irracional: «Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha» [538] (7).

A nivel de la historia *Las babas...* presenta una fractura temporal mediante el procedimiento *in extremis res* en que la historia se reconstruye a partir del desenlace, es decir, después de algunas fechas transcurridas desde que se tomó la foto por vez primera: «Pasaron varios días antes de que Michel revelara las fotos del domingo» [532]. Desde el presente el personaje capta el pasado a través del recuerdo invocado por sensaciones visuales: «estuvo un rato mirándola y acordándose en esa operación comparativa y melancólica del recuerdo frente a la perdida realidad» [533]. El pasado, pues, se erige como realidad presente desde donde se piensa más que se vive: «el miedo del chico no me dejó ver a la mujer rubia. Ahora, pensándolo, la veo mucho mejor» [525]. Sin embargo, en último análisis se impone la intuición, no la inteligencia, como medio de aprehensión del pasado: «descansaba un rato de mi trabajo y me incluía otra

---

(7) «The reappearance of the sun, the unsullied clouds, and the spiritual image of the birds, all suggest that although Michel has no firm grasp on conscious reality, there is hope that he may recover it, or so the positive nature of these images seem to suggest», Daniel R. Reedy, «The symbolic reality of Cortázar's 'Las babas del diablo'», *Revista Hispánica Moderna,* XXXVI, 1970-1971, p. 236.

vez con gusto en aquella mañana que empapaba la foto» [533]. La dimensión lógica, mecánica del tiempo, resulta absurda e inoperante para el narrador. «Ahora mismo (qué palabra, *ahora*, qué estúpida mentira)» [524] —«ya que la atenta contemplación de la foto lo va transportando, en su calidad de personaje, a una dimensión extratemporal». Este *complejo temporal de la conciencia, temporalidad*, en que la cronología se hace vaga e inoperante, explica el predominio de la narración o proceso de las acciones sobre la descripción como medio de suspender y congelar el tiempo. Sin embargo, la linealidad exigida por el discurso narrativo, que el narrador se atribuye ocasionalmente, instaura cierto orden en las acciones: «he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo» [521]; «y ya que vamos a contarlo pongamos un poco de orden» [521]; «Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo» [522], etc.

Michel Roberto, fotógrafo, siente el deseo, la imperiosa necesidad, de poder captar la fugacidad para sentir intuitivamente ese instante que le revela la realidad interna de la vida. Más que la totalidad síquica del pasado se privilegia la profundización vertical en el instante, *dilatándolo y profundizándolo*: «seguro que atraparía por fin el gesto revelador, la expresión que todo lo resume, la vida que el movimiento acompasa, pero que una imagen rígida destruye al seccionar el tiempo» [529]. En el constante juego entre inmovilidad-movilidad, permanencia-fugacidad, muerte-vida la acción de *Las babas...* se atribuye a un narrador-autor ficticio muerto (8), quien aparentemente se limita a reflejar fría e inexorablemente el cambio: «Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido que el resto... yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento...)» [520-521]. Sin embargo, la neutralidad del artista, del fotógrafo-autor ficticio, no es posible en tanto en cuanto toda mirada supone una toma de conciencia, un enfoque o perspectiva impuesta por el objeto y el sujeto. La ampliación de la fotografía, especialmente por el desplazamiento al centro de la composición de la figura del diablo, crea en Michel, fotógrafo, problemas de conciencia. Su supuesta culpabilidad emana de una cuestión estética: haber omitido en la primera foto al viejo del automóvil y las consecuencias de esta omisión o integración en la salvación del niño. El tiempo introduce el cambio («La foto había sido tomada, el tiempo había corrido» [537]) y el hombre viejo (el diablo) invade la fotografía despla-

(8) «Es posible, sin embargo, que el cuento sólo sea la narración congelada en los ojos de un muerto, de Michel muerto por el hombre del sombrero gris. La mirada fría y fija de Michel que refleja únicamente las nubes que pasan por el cielo azul, empujadas por el viento de noviembre», F. H. Schiminovich, «Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos», en *Homenaje a Julio Cortázar*, New York, L. A. Publishing Co. Inc., 1972, p. 315.

zando al narrador-personaje, quien parece integrarse en otra dimensión espacio temporal: «levantaba lentamente las manos, acercándolas al primer plano, un instante aún en perfecto foco, y después todo él un bulto que borraba la isla, el árbol, y yo cerré los ojos y no quise mirar más, y me tapé la cara y rompí a llorar como un idiota» [537].

La dimensión fantástica penetra en la realidad fáctica o exterior en el momento de la ampliación fotográfica. La realidad elusiva provocada por el movimiento de las figuras sólo puede ser aprehendida por lo lírico y lo fantástico (9). Esta operación la efectúa el narrador integrando imaginación y mundo real: «Imaginé los finales posibles (ahora asoma una pequeña nube espumosa, casi sola en el cielo) preví la llegada a la casa... y sospeché el azoramiento del chico» [529]. *Las babas del diablo* demuestra que no existe contradicción entre la imaginación y el método objetivo (10), ya que la imaginación respeta lo real, ese real sicológico que, a veces, es más perturbador que lo puramente imaginado: «Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad» [536]. La intuición, lo metafórico, nos revela, pues, las zonas profundas de lo real que los conceptos son incapaces de captar. El esfuerzo imaginario en que se sumerge la conciencia del personaje-autor ficticio otorga una cualidad poética a este cuento. Este lirismo que permea todo el texto está presente en el título en forma de símil que proyecta su vaga función descriptiva a todo el discurso: «huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana. Pero los hilos de la Virgen se llaman también babas del diablo» [531].

La importancia concedida en *Las babas...* al elemento lírico está en íntima relación con el énfasis en lo temporal. La literatura, arte eminentemente temporal, es una forma de aprehensión de la realidad, realidad que, a su vez, es sinónimo de tiempo como sucesión de cambios cualitativos. *Las babas...* en la edición que manejamos se incluye bajo la sección «Pasajes», término que nos remite a la importancia que en este relato tiene el cambio como duración, es decir,

---

(9) «Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico, por falta de mejor nombre, y se oponen a ese falso realismo que consiste en creer que todas las cosas pueden descubrirse y explicarse como lo daba por sentado el optimismo filosófico y científico del siglo XVIII», Julio Cortázar, «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 255, marzo 1971, p. 404.

(10) «La imaginación es una necesidad para el novelista, no simplemente porque es novelista, sino de manera más general porque es psicólogo: la imaginación comprensiva es el método esencial de la psicología, y no utilizarla sería no respetar su objeto y, por lo tanto, faltar a la objetividad. Dicho de otra manera, quisiéramos señalar muy rápidamente que no hay contradicción entre la intención objetiva y el método imaginativo», Jean Pouillon, *Tiempo y novela* (tr. de I. Cousien), Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970, p. 32.

como elaboración continua de formas nuevas. A esta fugacidad y a la imposibilidad de medir o integrarse en lo cambiable alude el propio narrador: «*Ahora pasa una gran nube blanca como todos estos días, todo este tiempo incontable*» [538].

Respecto al proceso de la creación literaria habría que apuntar que el arte como proceso transformador del hombre y la naturaleza se define en *Las babas...* como tensión entre la realidad subjetiva (fantástica) y la externa o fáctica. La relativización de la supuesta objetividad pura («todo mirar rezuma falsedad, porque es lo que nos arroja más afuera de nosotros mismos» [525]), se reconcilia con la activa participación del narrador («No describo nada, trato más bien de entender» [526]). La aprehensión de la totalidad incluye, pues, al sujeto, el objeto y el instrumento que pone en contacto los dos primeros: «Michel sabía que el fotógrafo opera siempre como una permutación de su manera personal de ver el mundo por otra que la cámara le impone insidiosa» [523]. La privilegiada objetividad se ve afectada constantemente por la intromisión del elemento casual, incontrolable, como observamos en el hecho de que aunque Michel al principio quiere sacar una «foto pintoresca» [528] la escena que fotografía introduce un «aire inquietante» [528] cuyas imprevisibles consecuencias van a afectar la persona del artista y la sintaxis fotográfica y narrativa.

Las babas del diablo ilustra el hecho de que el relato para Cortázar se estructura a partir de una unidad dinámica entre contenido y forma, significado y significante. La dificultad de establecer relaciones recíprocas entre el plano de la realidad exterior y la dimensión fantástica explica la ambigüedad que caracteriza a este relato. Pero la fantasía opera dialécticamente entre lo real y lo posible posibilitando la aprehensión de ese devenir que escapa a la función representativa del lenguaje.

JOSE ORTEGA

The University of Wisconsin-Parkside
Humanistic Studies Division
Kenosha, Wisconsin 53140
USA

RELATIVISMO ESPACIO-TEMPORAL EN «EL PERSEGUIDOR», DE JULIO CORTAZAR

Las flores son las miradas de los que han muerto.

Galdós

Parece conveniente, de cara a estas breves consideraciones, arrancar teniendo en cuenta la opinión de Andrés Amorós, a propósito de los cuentos de Cortázar, y que se basa en la calificación de «juegos de ingenio, prodigiosas arquitecturas mentales, viajes de la imaginación», pero todo ello inmerso dentro de la realidad diaria y habitual del hombre, aquí representada por la que vive y padece el músico de *jazz* Johnny Carter. Podríamos, pues, decir que Cortázar es un escritor comprometido, pero con todo lo que huela o suene a vivencias humanas.

Johnny es un drogadicto que, continuamente, efectúa excentricidades tendentes a su ingreso en sanatorios u hospitales psiquiátricos, hasta que muera finalmente en uno de ellos, tras su regreso a Nueva York, acompañado de la marquesa Tica, con la que finalmente se acopló después de haber vivido con Lan y con Dédée, en una continua e inquieta búsqueda por descubrir su propia identidad.

Bruno llega al convencimiento de que el músico negro no se droga para huir de nada, sino que, muy contrariamente, necesita sentirse unido al mundo, meterse dentro de él; no huye, sino que busca, «persigue», y encuentra cuanto toca su saxo, pero pierde cuando despierta de su sueño musical.

Esta tarea de arduo e infructuoso buscarse es la que deshace exterior e interiormente su vida, llenándola de dolor y angustia, de soledad total. El mismo músico confiesa, en un momento dado, que se encuentra más solo que un gato vagabundo situado frente a él, ya que el gato ignora su soledad y él no puede ignorarla. Pero se encuentra más solo todavía porque no encuentra ese «otro yo» que tanto busca, a pesar de que cuando toca ve la posibilidad cercana de que se rompa esa barrera que los separa, que se abra la puerta, y hasta descubre que «lo que había a mi lado era como yo mismo, pero sin ocupar ningún sitio, sin estar en Nueva York y, sobre todo,

sin tiempo, sin que después..., sin que hubiera después... Por un rato no hubo más que siempre...» (1).

Lástima que, al acabar de tocar, viese que ya no estaba allí su segundo yo.

Tras llegar a la conclusión de que Johnny persigue y no es perseguido —como decíamos antes—, Bruno añade que, sin saberlo el propio músico, cada vez que hace alguna de sus extravagancias lo hace en beneficio del hombre, está muriendo por los demás. De ahí que en algún momento lo compare a un dios, cosa que no acaba de agradar a Johnny, dado que él no quiere saber nada de religión.

Y no acaba aquí esa posible relación Johnny-dios, dado que ese hombre, poseedor, al menos, de dos personas en una —y aquí se puede considerar detenidamente la faceta dios-hombre del otro componente del binomio citado—, ese hombre, digo, que rompe con todos los esquemas espacio-temporales, como luego veremos, se convierte en una especie de tabla de salvación a la que todos se agarran de modo egoísta e interesado y, cosa curiosa, esa tabla salvadora no puede salvarse a sí misma, no puede huir de su destino y no puede verse cómo es en sí misma, desprovista de todos los condicionamientos externos que la rodean. Son dos Johnnys distintos, como nos lo indica Bruno:

> El fracaso de Johnny sería malo para mi libro [...] Art y Marcel lo necesitan para ganarse el pan, y la marquesa, vaya a saber qué ve la marquesa en Johnny aparte de su talento. Todo esto no tiene nada que hacer con el otro Johnny, y de repente me he dado cuenta de que quizá Johnny quería decirme eso cuando se arrancó la frazada y se mostró desnudo como un gusano, Johnny sin saxo, Johnny sin dinero y sin ropa... (2).

Son estas consideraciones las que hacen que Bruno se pregunte en varias ocasiones si la realidad que le rodea es la que él ve o la que le presenta su amigo músico, y en esa duda llega a pensar que «quizá lo que pasa es que Johnny es un hombre entre los ángeles, una realidad entre las irrealidades que somos todos nosotros. Y a lo mejor es por eso que Johnny me toca la cara con los dedos y me hace sentir tan infeliz, tan transparente, tan poca cosa con mi buena salud, mi casa, mi mujer, mi prestigio. Mi prestigio sobre todo» (3).

---

(1) Esta y las demás citas de este cuento se refieren a la obra *Los relatos*, publicada por Círculo de Lectores, S. A., Barcelona, 1974. La presente cita corresponde a la p. 588.

(2) *Ibídem*, p. 563.

(3) *Ibídem*, p. 572.

Como podemos ver, todo es relativo. En este cuento todo está inmerso dentro de un relativismo espacio-temporal, de tal modo que las situaciones varían súbita e improvisadamente según el prisma con que se juzgan o según la persona que las considera.

Así, por ejemplo, cuando empieza el relato y Bruno acude al hotel de la rue Lagrange, piensa que la pareja se encuentra en «la peor de las miserias»; pero, de una manera un tanto esperpéntica e irónica, cambia de opinión al ofrecerle Dédée un nescafé, y piensa que «no está en la última miseria». Aquí, como podemos observar, todo ha dependido de una lata de nescafé.

Igualmente Johnny ha perdido su saxo en el metro, cosa que Bruno y Dédée sienten profundamente por cuanto no podrá hacer frente al contrato firmado, al no tener el saxo ni el dinero para comprar otro. En cambio, el músico no siente preocupación alguna por el contrato, sino el hecho de no poder tocar, no poder acariciar ese objeto que tanto necesita y tanto ama:

> —El contrato —ha remedado Johnny—. Qué es eso del contrato. Hay que tocar y se acabó, y no tengo saxo ni dinero para comprar uno, y los muchachos están igual que yo (4).

También esta opinión de Johnny está relativizada por su subjetivo enfoque, como se encarga de demostrarnos Bruno inmediatamente, diciéndonos que no se trata de que los muchachos estén en las mismas condiciones de Johnny y no puedan, por ende, hacer frente a la compra de un saxo, sino que nadie —y ésta es la verdad absoluta para los tres— estaba dispuesto a colaborar para que el saxofonista rompiese, perdiese o empeñase otro nuevo saxo.

Otro de los aspectos que llaman poderosamente la atención es el que a lo largo del cuento se van produciendo unas deformaciones en el físico de los personajes. Se trata de una especie de kafkianas metamorfosis a lo negativo, totalmente deshumanizadoras y que son algo igualmente relativo, por cuanto depende de la óptica visual del que procede a la descripción de los mismos.

Cuando Bruno se encuentra en la pieza del hotel francés en que viven Johnny y Dédée, observa a ésta con su vestido rojo de trabajo y de pronto se le convierte en «una especie de coágulo repugnante». Igualmente, cuando la observa lavando las tazas y los vasos en un rincón de ese cuarto, sin agua corriente, contempla una jofaina que le hace pensar en un «animal embalsamado», algo semejante a lo que se le representa Johnny liado completamente en su frazada.

---

(4) *Ibidem*, p. 546.

Pero Johnny no sólo aparece metamorfoseado en animal embalsamado, sino en un mono que produce a Bruno un «asco infinito», «un chimpancé» o un «pobre caballo amarillo» a quien nadie limpiará las lágrimas, tal y como él mismo se autodenomina a la muerte de su hija Bee.

No obstante esos calificativos deformantes, esperpénticos, que Bruno dedica a Carter, lo cierto es que aquél es el primero en reconocer el alto grado de influencia que su amigo el saxofonista ejerce sobre él, así como la capacidad que el mismo tiene para pensar aquellas cosas —y eso que constantemente dice no hacerlo— que Bruno no puede o no quiere pensar:

> He entrado en un café para beber un coñac y lavarme la boca, quizá también la memoria que insiste e insiste en las palabras de Johnny, sus cuentos, su manera de ver lo que yo no veo y en el fondo no quiero ver (5).

Abundando un poco más en este tema de los cambios producidos en los personajes de *El perseguidor,* sería conveniente tener en cuenta la confesión que hace Bruno de que, tras la muerte de Bee, la hija menor de Johnny y Lan, llega a dar el pésame a su amigo y se guarda la «cara de circunstancias en el bolsillo».

Las gentes que los miran lo hacen de un modo tal, que prácticamente les obligan a considerarse o, al menos, sentirse como perros. Será en este preciso momento cuando descubramos una muy curiosa metamorfosis, totalmente a la inversa de las restantes del relato, desde el momento en que aparecen ante nuestros sorprendidos ojos unas sillas que son capaces de convertirse en auténticas maravillas:

> ... cualquiera de las sillas del Flore me ha parecido de repente un objeto maravilloso, una flor, un perfume, el perfecto instrumento del orden y la honradez de los hombres en su ciudad (6).

Hay algo, muy relacionado con estos cambios, que no quiero dejar pasar por alto, pues me parece muy interesante y digno de destacar. Derivada de esas deformaciones a que los personajes están sujetos, ya sea a ojos de los demás, ya sea a los propios, existe la dificultad para reconocerse unos a otros o, como le ocurre a Johnny, para reconocerse uno a sí mismo. Esa dificultad se debe a la presencia de elementos externos, como puede ser la luz de una bombilla, según observa Bruno al llegar al hotel de la rue Lagrange. Ahora bien, en su mayor parte depende, indudablemente, de los propios condiciona-

(5) *Ibídem,* p. 557.
(6) *Ibídem,* p. 580.

mientos internos de cada uno. Quizá sea por eso por lo que Carter, al recibir la visita de su biógrafo en el hospital, se ve necesitado de estirar de cuando en cuando la mano y tocar la cara de Bruno, como para identificarlo.

Incluso, más abajo, el propio músico habla de lo «terriblemente difícil» que es mirarse en un espejo: «imagínate que te están viendo a ti mismo; eso tan sólo basta para quedarse frío durante media hora» (7).

En *El perseguidor* se produce una distorsión espacio-temporal conducente a la ruptura de los cánones tradicionales y objetivos, de manera que ambos parecen tener entidad propia e independiente de aquellos marcos o condicionamientos que el hábito pretende imponerles. Espacio y tiempo serán bastante subjetivos, unidos al personaje que los vive o siente.

Cuando Johnny toca su música se introduce en un mundo distinto en el que se rompen esas dimensiones de espacio y tiempo. El mismo nos explica en qué consiste el cambio espacial que sufre:

> Pero no, yo no me abstraigo cuando toco. Solamente que cambio de lugar. Es como en un ascensor, tú estás en el ascensor hablando con la gente, y no sientes nada raro, y entre tanto pasa el primer piso, el décimo, el veintiuno, y la ciudad se queda ahí abajo, y tú estás terminando la frase que habías empezado al entrar, y entre las primeras palabras y las últimas hay cincuenta y dos pisos (8).

Al igual que el ascensor posee ese poder mágico de cambiar las dimensiones espacio-temporales, otro tanto sucede al metro, que cobra en este relato un especial interés, convirtiéndose en protagonista «vivo» y activo que va apareciendo a lo largo de las páginas de Cortázar. El metro hace algo que Johnny reconoce no poder hacer por sí solo: recordar; mejor aún, que los recuerdos pasen por su frente a la velocidad del metro, pero como algo involuntario y en lo que el músico no ha realizado ningún acto volitivo.

Pero no sólo puede el metro romper esa férrea convicción «carteriana» de no pensar y no recordar, sino que puede romper totalmente los esquemas temporales hasta el punto de que Johnny comprende la existencia de dos tiempos distintos, puesto que él, en trayecto de minuto y medio, ha pensado por espacio de quince minutos, llegando a la siguiente conclusión:

> ... entonces un hombre, no solamente yo, sino ésa y tú y todos los muchachos, podrían vivir cientos de años, si encontráramos la

(7) *Ibídem*, p. 569.
(8) *Ibídem*, p. 550.

manera podríamos vivir mil veces más de lo que estamos viviendo por culpa de los relojes, de esa manía de minutos y de pasado mañana... (9).

Johnny Carter es un hombre completamente preocupado por el tema del tiempo; es una manía, «la peor de sus manías». No debe extrañarnos, pues, que en un determinado momento llegue a efectuar una exposición casi filosófica de lo que es el discurrir del tiempo, como para convencerse a sí mismo de que así es en realidad y no como él lo siente a veces. Con una lógica aplastante llega a decir:

> ... pasado mañana es después de mañana, y mañana es mucho después de hoy. Y hoy mismo es bastante después de ahora, en que estamos hablando con el compañero Bruno y yo me sentiría mucho mejor si me pudiera olvidar del tiempo y beber alguna cosa caliente (10).

Ahora bien, esta diferenciación tan clara y quizá tan distante o exagerada que ha establecido aquí Johnny, se le hace confusa en aquellos momentos en que los efectos de la droga o las extravagancias de su genio se dejan sentir ostensiblemente. Esto es, verbigracia, lo que sucede cuando están ensayando en Cincinnati y, yendo todo sobre ruedas, de pronto deja de tocar y exclama: «esto lo estoy tocando mañana», confundiendo el presente y el futuro; pero no es esto todo, sino que, ante el estupor general, continúa después diciendo: «esto ya lo toqué mañana», con lo que ha dado un paso más, llegando ahora a juntar el pasado con el futuro, algo que llama poderosamente la atención a todos (11).

El músico negro encontrará en la música una especie de escape para ese tiempo que, ya desde pequeño y rodeado de sempiterna e ineludible miseria, le oprimía en el «hogar» paterno. Pero ni él mismo sabe claramente cuál es realmente el efecto que le producía la música, cosa lógica, teniendo en cuenta esa continua alucinación en la que vive sumergido el saxofonista, y que le lleva a confesarle a Bruno lo siguiente:

> La música me sacaba del tiempo, aunque no es más que una manera de decirlo. Si quieres saber lo que realmente siento, yo creo que la música me metía en el tiempo. Pero entonces hay que creer que este tiempo no tiene nada que ver con... bueno, con nosotros, por decirlo así (12).

---

(9) *Ibídem*, p. 554.
(10) *Ibídem*, p. 547.
(11) *Ibídem*, Cfr. pp. 547-548.
(12) *Ibídem*, Cfr. pp. 549-550.

Y con ello Johnny no hace otra cosa que dar validez a lo que decíamos más arriba al afirmar que espacio y tiempo, en este caso, tienen plena independencia y entidad propia, ya que aquí se nos explica cómo ese tiempo que Johnny considera está completamente separado de los personajes y nada tiene que ver con ellos.

Esto no obstante, también el tiempo aparece unido en ocasiones a la subjetividad del sujeto hablante o actuante en el relato, como veremos a continuación.

Normalmente, en castellano, la palabra «rato» significa o designa un espacio de tiempo, especialmente corto. Pues bien, aquí Bruno dice a Johnny que «hace rato» que no se veían, «un mes por lo menos». Casi con toda seguridad, en la mayor parte de los casos, hubiéramos visto escrito «hace tiempo», pues así lo dispone la convención humana que establece las reglas del lenguaje en su sociedad. Por lo tanto, cabría preguntarse por qué el autor utiliza el vocablo «rato», si es simplemente una forma de expresión, una frase hecha en el contexto hispanoamericano al que pertenece, o bien si es que Bruno ha querido dar a entender a Johnny que el espacio de tiempo transcurrido entre el anterior encuentro y el actual es tan corto, emocionalmente hablando, que parece como si apenas hubiese transcurrido «un rato».

Personalmente me inclino por esta última hipótesis, y para ello me baso en la utilización que en el relato se hace del tiempo interno del mismo como en seguida veremos.

Antes de ello creo necesario advertir que si más arriba mencionaba ese acortamiento del tiempo para acercar las distancias existentes entre el ayer y el hoy, tampoco es menos cierto que en ocasiones conviene alejarlas para producir la sensación de un mayor sentimentalismo en el texto, para hacer hincapié, mediante una ligera hipérbole, en aquello que se quiere resaltar.

Es por lo que, cuando Bruno nos habla del dolor que tiene Johnny por la muerte de su hija Bee, para acentuar su soledad y su dolor casi infinitos, y la reacción casi pétrea en los presentes, lo hace diciendo que no sabe «cuántos siglos han pasado sin que nadie se moviera, sin que las lágrimas dejaran de correr por la casa de Johnny...» (13).

En lo relativo al tiempo interno del relato podríamos hacer algunas precisiones procurando no extendernos mucho en ellas, sino sólo lo que parezca obligado para la suficiente claridad de la exposición.

Al principio del relato, con la visita de Bruno a Johnny, nos surge una primera impresión consistente en no ver transcurrir tiempo algu-

(13) *Ibídem*, p. 580.

no, como si la narración estuviese parada, instalada en un momento dado y con sólo recuerdos del pasado, pero sin un caminar hacia el futuro. Si vemos que el tiempo pasa es debido a algunas precisiones que el autor hace de cuando en cuando y descubrimos, entonces, que cuando discurre el tiempo lo hace rápidamente, con saltos de varios días, «tres o cuatro», «cuatro o cinco», etc.

Así, cuando empieza el relato abundan los tiempos en presente de indicativo, acompañados del pretérito indefinido o del imperfecto cuando se trata de recordar la historia pasada de Johnny:

> Se tapa la cara con las manos y tiembla. Yo quisiera haberme ido ya, y no sé cómo hacer para despedirme sin que Johhny se resienta, porque es terriblemente susceptible con sus amigos (14).

Posteriormente, tras un breve lapsus espacio-temporal, nos encontramos en casa de la marquesa, dos o tres días después, de tal manera que lo que al principio era «pasado mañana» —las grabaciones que Johnny debía hacer—, ahora es «la tarde anterior».

Luego ha pasado el tiempo. Es algo claro e indiscutible. En cambio, ahora se emplea el pretérito perfecto de indicativo, forma ésta que marca algo hecho hace algún tiempo, si bien el sujeto hablante lo sigue considerando cercano a él, casi recién terminado, y por eso no emplea el pretérito indefinido, que estilísticamente señala un mayor distanciamiento temporal:

> Naturalmente, Johnny no ha querido pedir perdón desde que ha vuelto a París —la pelea parece que ha sido en Londres, dos meses atrás— y en esa forma nadie podía saber que había perdido su condenado saxo en el «métro», etcétera (15).

Ahora bien, ante este cambio cabría preguntarse por qué antes usaba el presente, si eran hechos anteriores a los que ahora narra en pretérito perfecto. Lo más lógico hubiese sido —desde el punto de vista estrictamente temporal— que esos tiempos se hubiesen invertido en su utilización.

Sólo cabe pensar, en consecuencia, en un uso de los tiempos verbales con un valor esencialmente subjetivo, de manera que se vaya concediendo una prioridad de valores tal, que lo más cercano a uno, aunque sea lo más lejano, se vea como «presente»; lo pasado todavía considerado como reciente se presenta en «pretérito perfecto», y lo que se siente como lejano o lo que uno quiere alejar en el pasado

---

(14) *Ibídem*, p. 554.
(15) *Ibídem*, p. 559.

se construye como «pretérito indefinido», y lo que se siente lejano en el porvenir se realiza con el «futuro».

A lo largo del relato, el tiempo que domina es el pretérito perfecto, puesto que Bruno narra unos hechos pasados, después de la muerte de Johnny; pero él quiere presentárnoslos más cercanos, todavía calientes, con un Johnny casi vivo, y por eso emplea esa forma verbal, en fragmentos tan curiosos como el que se produce al encontrarse Bruno con Art Boucaya y solicitarle información sobre la grabación que efectuaron con Johnny:

> Le he preguntado qué ha hecho después de eso, y me ha dicho que después de hartarlos a todos con sus historias sobre las hojas y los campos llenos de urnas, se ha negado a seguir tocando y ha salido a tropezones del estudio (16).

Claramente nos sirve este texto el apoyo suficiente para lo que estábamos comentando. Si Bruno se encuentra con Boucaya y le pregunta por algo anterior en el tiempo, lo más normal es que, si utiliza el pretérito perfecto para situar el tiempo de la conversación, tenga que utilizar el indefinido para situar el de la grabación, de tal manera que tendríamos tiempos como «he preguntado» y «ha dicho», por un lado, frente a «hizo», «se negó» y «salió», por otro. Si no lo hace, indudablemente es por hacernos sentir más vivo al ya difunto Johnny, y seguramente es por lo que los diálogos con éste son ricos en presentes, para dar mayor realismo y cercanía a esos diálogos.

En cambio, al final, cuando nos habla de la muerte del músico, nos deja caer el indefinido, alejándola en el tiempo, porque es algo que él no quiere sentir cercano de sí, que prefiere olvidar. Y el alejamiento no es sólo temporal, sino incluso espacial, dado que él no está junto al muerto, está lejos y le llega la noticia por lo demás:

> Murió contento y sin saberlo. Estaba mirando la televisión y de golpe se cayó al suelo. Me dijeron que fue instantáneo (17).

Johnny no ha muerto, Johnny murió, y tras su muerte Bruno ha tenido la «suerte» de poder contar con tiempo suficiente para redactar una nota necrológica e incluirla en la segunda edición de la biografía de Johnny Carter. Así la biografía queda «completa», cerrada para siempre, esa biografía en la que presenta al músico como «un pobre diablo de inteligencia apenas mediocre, dotado, como tanto músico, tanto ajedrecista y tanto poeta, del don de crear cosas estu-

(16) *Ibídem*, p. 566.
(17) *Ibídem*, p. 591.

pendas sin tener la menor conciencia (a lo sumo, un orgullo de boxeador que se sabe fuerte) de las dimensiones de su obra» (18).

No parece que Bruno haya sido muy justo con quien le ha brindado la oportunidad de realizar un libro que incluso va a ser traducido a idiomas extranjeros, y quizá él mismo lo reconozca en el fondo cuando quiere dejar claro que él se sitúa en un «plano meramente estético».

MANUEL CIFO GONZALEZ

Capitán Cortés, 87, 4.º C
ALBACETE (Ciudad Real)

(18) *Ibídem*, p. 590.

LOS PERSEGUIDORES
TRES ACORDES PARA UN SAXO ALTO

Es probable que Julio Cortázar jamás se haya imaginado que al retratar a Charlie Parker en su magistral cuento *El perseguidor* no tuviera la conciencia real de que «de algún modo misterioso» estaba describiendo de una manera patente y conmovedora a Juan Carlos Onetti. Al menos al Onetti que yo conocí. Ese alucinado saxofonista de *jazz* que deambulaba por París en el cuento y que realmente murió en Nueva York mirando televisión a raíz de una carcajada, leía a su vez todo el día «en un libro rotoso» poemas de Dylan Thomas. En el ensayo del poeta norteamericano John Malcolm Brinnin titulado *Yo conocí a Dylan Thomas* en la personalidad del notable poeta británico reaparece asombrosamente Juan Carlos Onetti. Este tríptico Parker-Onetti-Dylan Thomas puede resultar abrumador, puede llevarnos a la matemática de la infinitud. El hecho es que, ante la pregunta sobre si verdaderamente esa teoría daba lugar a pensar en una cierta realidad, Onetti me admitió que sí, sin más; Cortázar se refirió, recuerdo, al misterio de las posibilidades, y, feliz o infelizmente, ni Parker ni Dylan Thomas fueron interrogados. Ambos habían fallecido cuando me consteló la evidencia personal de una hermandad y, por otra parte, las respuestas del saxofonista y del poeta pueden imaginarse acaso idénticas y con vocación natural a derrocar esta idea, esta dificultosa nota.

Es imposible que en este discurrir surja naturalmente, ni con todo el razonamiento puesto al servicio de una cábala, una invitación a la lectura. Podríamos leer (o releer) el cuento de Cortázar, podríamos oír algún disco de Parker o acaso sumergirnos en los versos de Dylan y compararlos con el libro menor de John Malcolm Brinnin, que —acaso por la elementalidad de su texto— nos ayude a conocer mejor al autor de *Aventuras con distinta piel.* No existe ningún libro ni reportaje que nos ayude a conocer verdaderamente al Onetti que no escribe. Aquí se rompe el tríptico irremediablemente. Esta teoría apunta más a la vida que a la literatura aunque la literatura provenga de la vida. Es imposible invitar a los lectores (acaso muchos y disímiles)

a ser amigos de Juan Carlos Onetti. Es ahí donde recién se descubre la clave, el primer elemento de la trilogía cuyas restantes piezas son textos: *El perseguidor* o *Yo conocí a Dylan Thomas*, indistinta, pero inseparablemente. Para abrir caminos, para intentar una aproximación, se impone entonces disparar este tiro al agua: hablar de Onetti.

ONETTI COMO CHARLIE PARKER

El primer elemento —que vive en Madrid en un alto piso de la avenida de las Américas, casi siempre encerrado en una habitación que se parece mucho a su «bulín» montevideano del barrio Sur— es Onetti. No sabemos a ciencia cierta si Cortázar pensó en él cuando escribió su ficción sobre pasajes de la vida de Charlie Parker. Tampoco se lo preguntamos y suponemos, de antemano, que no fue así. Yo ahora recuerdo los extraños recibimientos de Onetti, su reacción siempre impensada por la visita: a veces una desconcertante amabilidad; otras, el mutismo, la agresividad, el entusiasmo. En síntesis —al igual que con Charlie Parker (Johnny Carter en el cuento)— nunca se sabía qué podría suceder. Y cuando la imaginación del visitante estaba preparando un clima, el anfitrión lo hacía pedazos para imponer naturalmente el suyo. No fue ésta una experiencia personal, única. Ejemplos que no vienen al caso podrían citarse acumulando pruebas, armando una encuesta fatigosa y de algún modo inútil. ¿Cuáles eran los puntos de contacto entre el saxofonista soñado y el escritor?: la sensación punzante de que ser a la vez observado, comprendido y burlado, el derrocamiento de todas nuestras actitudes que no fueran genuinas, la creencia de que «nadie es capaz de desnudarse sin vergüenza» *(El pozo)*, sostenida y escrita por Onetti, implícita en muchas de las actitudes de Parker. Y las diferencias —que en el caso son las que menos importancia tienen— radican en que, al parecer, Parker era casi analfabeto y que Onetti, como es sabido, nada tiene que ver con ese tipo de lagunas que muy poco importaban a Parker en la versión cortazariana. Los unían más cosas: las mujeres, el alcohol, cierta pasión por la irresponsabilidad y el delirio, el no darle la más mínima importancia ni a la crítica ni al aplauso, al festejo o a la publicidad. En Onetti es más honda su tristeza que su vocación de escritor; en Parker esa «vocación» musical parecía casi irracional; más un vicio que un oficio. Y la palabra «vicio de escribir» también es una continua defensa de Onetti que le huye a las autodefiniciones. Ya vemos cómo al tratar de establecer diferencias aparecen, sin aviso, los parangones. Decir que Parker fue genial, pero que vivió

como un pobre saxofonista de *jazz*, lleva al paralelo de admitir que Onetti siempre fue un talento enmascarado que vivió como un pobre escritor, asombroso pero desconocido, hasta el ocaso de su exilio en España, donde recién lo alcanza una fama cansada de no poder darle alcance.

En su minúsculo apartamento del barrio Sur montevideano, frente al Río de la Plata, Onetti también tenía —en su pinacoteca de fotos pegadas con chinches— dos retratos de Dylan Thomas. Estaban juntos, como comparados, y en el primero se veía el rostro de un efebo ensortijado, deslumbrador y acaso inocente. En el segundo, aparecía el Dylan Thomas de los últimos años: hinchado por el alcohol, casi un *clown*. También estaba Charlie Parker, de perfil, con su saxo, mirándonos desde esa pared.

En aquel apartamento también estuvo *El perseguidor*, cuento de Cortázar que —al igual que Parker con los rotosos poemas de Thomas— Onetti leía todo el tiempo. Lo leía todo el día hasta que, en un arranque de cólera, rompió de una trompada una noche el espejo del botiquín: «Miré mi cara en el espejo y recordé a mi hija en Buenos Aires cuando llegué por milésima vez al pasaje de Bee, la hija del saxofonista. Entonces quise golpearme a mí mismo y me rompí la mano en el cristal. Dolly (su mujer), después del incidente solitario sacó el libro del apartamento y no lo volvió a dejar entrar nunca más», me dijo Onetti más de una vez. También se lo dijo a María Ester Gilio durante un reportaje. Esta entrevista llegó a manos de Cortázar y el narrador argentino manifestó que el episodio de Onetti con su cuento era la mejor crítica que se podía escribir sobre el mismo. Ya dijimos que Cortázar considera a *El perseguidor* el mejor cuento que escribió en su vida. El juicio del autor lo comparten Onetti y una legión de lectores, entre los que me incluyo.

DYLAN THOMAS COMO PARKER

Thomas y Parker vienen a ser los fantasmas del tríptico. ¿Fueron realmente como dicen sus biógrafos o ficcionistas? ¿La ficción de Cortázar habrá arrollado la realidad? ¿Los poemas de Dylan Thomas habrán superado la vida del autor? Quien esto escribe, en su rastreo, solamente se enteró por medio de discos y de libros de ciertas alarmantes coincidencias. La biografía parcial de John Malcolm Brinnin sobre el poeta inglés nos muestra —a pesar de ser un texto menor— los rasgos psicológicos esenciales del personaje central de *El perseguidor*. Tanto el delirio como el tiempo eran —sumados al alcohol

y a una muy escasa responsabilidad— las obsesiones que trataba de matar Thomas. No es extraño que Parker leyera en la realidad de su existencia o (da casi lo mismo) en el cuento citado, todo el día los poemas de Thomas. Se había encontrado con un hermano aguijoneado por los mismos problemas metafísicos, aunque el poeta galés tal vez lograra inteligirlos. Pero se suman detalles que son claves para estar convencido de que ninguno de los dos inteligía del todo esa tortura. El biógrafo John Malcolm Brinnin parece estar hablando todo el tiempo del Charlie Parker de Cortázar en su libro sobre Dylan Tomas.

ACORDES CASI AL UNISONO

Aunque el misterio no admite pruebas, vale al menos tratar de fundamentarlo cuando tiene ejemplos y (aparentemente) están a la vista. Escribe Cortázar sobre Johhny, el pobre diablo que no es ni más ni menos que Charlie Parker, el inventado o el verdadero, Onetti o Dylan Thomas:

«Ahora se ha quedado dormido, o por lo menos ha cerrado los ojos y se hace el dormido. Otra vez me doy cuenta de lo difícil que resulta saber qué es lo que está haciendo, qué es Johnny. Si duerme, si se hace el dormido, si cree dormir. Uno está mucho más fuera de Johnny que de cualquier otro amigo. Nadie puede ser más vulgar, más común, más atado a las circunstancias de una pobre vida; accesible para todos, aparentemente. No es ninguna excepción, aparentemente. Cualquiera puede ser como Johnny, siempre que acepte ser un pobre diablo enfermo y vicioso y sin voluntad y lleno de poesía y de talento. Aparentemente. Yo, que me he pasado la vida admirando a los genios, a los Picasso, a los Einstein, a toda la santa lista que cualquiera puede fabricar en un minuto (y Ghandi, y Chaplin, y Stravinsky), estoy dispuesto como cualquiera a admitir que esos fenómenos andan por las nubes, y que con ellos no hay que extrañarse de nada. Son diferentes, no hay vuelta que darle. En cambio la diferencia de Johnny es secreta, irritante por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación.»

Un día ya lejano alguien, acaso yo o cualquier otro, escribió esto sobre Juan Carlos Onetti: «Está fumando y mira infinitamente la lámpara. Acaso sabe lo que estoy pensando, tal vez imagina mi pasado y mi futuro como una abstracción. No soy yo quien lo mira. Esto es al revés. Ahora hace una especie de W con la boca y eleva paulatinamente el humo y la cabeza dirigiéndose a la lámpara inmóvil.

Percibe sin duda cada variación de mi sistema nervioso. Y más que nada mi falsedad, mi falsedad ante todo. Ya me lo dijo y por eso sigo mudo, inundado de ganas de hablar, de decir cualquier cosa. Ya me lo dijo y no lo olvido: "Cuando tengas algo que decir te ruego que lo que digas sea, por lo menos, superior al silencio." ¿Qué hacer ahora?: estoy como trancado en esta silla, tengo los pies y los brazos clavados. Mi grave situación anda por este cuarto tensa y ondulante en las nubes de humo que exhala este lagarto con un algo de mono, de pez martillo, de hombre.»

BARAJANDO OTROS TEXTOS

El 9 de mayo de 1934 Dylan Thomas escribió una carta a Pamela Hansford Johnson en la que le decía, con algo del asombroso estilo que Cortázar le atribuye con singular maestría a Charlie Parker en sus largos, delirantes monólogos: «Basta, querida, mándame a dormir. Basta. Perpetuamente patéticas, estas torpes notas mías sólo pueden servir para mostrarte cuánto te necesito. Y nada de Mediterráneo para mí. Me encantaría el sol y los lugares adonde el sol me llevaría. Pero es inútil, porque cuando volviera estaría donde estaba cuando me fui, quizás un poco menos pálido, pero tan verde como siempre sobre lo que tengo que hacer en este opaco y gris país, y cómo el color que construyen las células de nuestros cuerpos caminantes tienen un dios dentro de ellas que no se preocupa un comino por los aullidos de nuestros cerebros. Es un sabio dios orgánico, que se mueve en un ciclo oportuno dentro de la carne, siempre colocando y poniendo bien las cosas a que nos lleva nuestro aullido a las estrellas de los astrólogos y el destino del sol.»

Entre las posibles ocurrencias que denuncien paralelismos, Dios o la Historia fueron mitos falsos, en su concepción académica, para cualquiera de los tres artistas analizados. Veremos, recurriendo a distintos textos, qué piensa cada uno al respecto. Dice Dylan Thomas en *Aventuras con distinta piel:* «La Historia es un montón de mentiras. Tomen por ejemplo a la reina Isabel. Vamos, tomen a Alice Phillips, tómenla y llévensela entre los yuyos. Tomen al viejo Bennett y dénle de latigazos por los corredores, llénenle la boca de fechas, metan su cuello almidonado en su tinta de corregir y húndanle los dientes a martillazos en su cabeza relamida, pelada y aburrida, con su regla de golpear nudillos. Hagan girar a míster Nicholson en su planetario hasta que se le caiga la cola. Cuéntenle a míster Parsons que han visto a su mujer saliendo de "La Brújula" a babuchas de

un marinero borracho, escondiendo peniques en la liga. Es tan cierto como la Historia.»

Si bien Thomas mezcla mitos con seres de ficción, lo que los acerca es la actitud, la actitud de Parker cuando dice por boca de Julio Cortázar en aquel memorable diálogo entre el crítico y el creador cuando el primero (Bruno) parece rogarle al cielo que el segundo (Johnny: el supuesto Parker a cuya memoria está dedicado el cuento) hable de su reciente libro:

«—No creas que solamente es eso —dice Johhny, enderezándose de golpe como si supiera lo que estoy pensando—. Está Dios, querido. Ahí sí que no has pegado una.

—Vamos, Johnny, vamos a casa que es tarde.

—Está lo que tú y los que son como mi compañero Bruno llaman Dios. El tubo de dentífrico por la mañana, a eso le llaman Dios. El tacho de basura, a eso le llaman Dios. El miedo a reventar, a eso le llaman Dios. Y has tenido la desvergüenza de mezclarme con esa porquería, has escrito que mi infancia, y mi familia, y no sé qué herencias ancestrales... Un montón de huevos podridos y tú cacareando en el medio, muy contento con tu Dios. No quiero tu Dios, no ha sido nunca el mío.

—Lo único que he dicho es que la música negra...

—No quiero a tu Dios —repite Johnny—. ¿Por qué me lo has hecho aceptar en tu libro? Yo no sé si hay Dios, yo toco mi música, yo hago mi Dios, no necesito de tus inventos, déjaselos a Mahalia Jackson y al Papa, y ahora mismo vas a sacar esa parte de tu libro.»

El buen señor inteligente llamaría a esto «agnosticismo irracional» o bordaría un *sweter* con teorías sobre marginación, etc. Si acaso nos estamos aproximando (porque esto es grave y necesita ayuda) con el lector a un promedio de afinidades aunque más no sea, es preciso señalar que acaso el tríptico se una también por una raíz de descreimiento, de escepticismo humano a secas. Porque ahora le toca a Juan Carlos Onetti y la teoría puede llegar a un momento tan temido como esperado. Medina, el personaje de su última novela, *Dejemos hablar al viento,* piensa, tal como acaso lo sospecha el propio autor —y nada nos extrañaría— en lo siguiente:

«Desde muchos años atrás yo había sabido que era necesario meter en la misma bolsa a los católicos, los freudianos, los marxistas y los patriotas. Quiero decir: a cualquiera que tuviese fe, no importa en qué cosa; a cualquiera que opine, sea o actúe repitiendo pensamientos aprendidos o heredados. Un hombre con fe es más peligroso que una bestia con hambre. La fe los obliga a la acción,

a la injusticia, al mal; es bueno escucharlos asintiendo, medir en silencio cauteloso y cortés la intensidad de sus lepras y darles siempre la razón. Y la fe puede ser puesta y atizada en lo más desdeñable y subjetivo. En la turnante mujer amada, en un perro, en un equipo de fútbol, en un número de ruleta, en la vocación de toda una vida.»

La escéptica y corajuda confesión de *El pozo* no abandonó a Onetti jamás. Está muy lejos, sin embargo, de ser un principio. Es la simple costumbre de desnudarse, caiga quien caiga, le choque a quien le choque, tal como lo hacía Parker, al comenzar el cuento de Cortázar, sobre un sillón de estopa. Dylan Thomas también solía desnudarse sin un ápice de vergüenza. Para cerrar este peligroso terceto de descreídos esenciales, retomemos el examen de aquellas palabras finales de *Aventuras con distinta piel:* «¿Alguna vez viste un cerdo borracho? ¿Alguna vez viste a un mono bailando como un hombre? Mira ese rey de los animales. ¿Lo ves? El que se ha comido los labios. Ese que sonríe.»

Los libros citados, como diría Octavio Paz, dan siempre al mismo «mono gramático». Y el que no escribía, el saxofonista que perdía su instrumento en el Metro de París, drogadicto y alcohólico, daba el mismo acorde, la misma disonante sinceridad que los otros en la portentosa elaboración artística de Julio Cortázar. Queda siempre una última pregunta: ¿Quién es quién en este tríptico de miedo? He tratado de argumentar una sugerencia, no de crearla. Crearla estaría a cargo de la buena literatura y hemos hablado de hombres que no escriben ni tocan *jazz* para la literatura. Y acaso ni siquiera para la vida.

ENRIQUE ESTRAZULAS

Rambla Gandhi, 185; p. 2, ap. 7
Montevideo
URUGUAY

«RAYUELA»: POETICA Y PRACTICA DE UN LECTOR LIBRE

La literatura, como todo el arte, constituye un modo especial de creación intelectual: creación de una nueva objetividad de naturaleza ficticia (1). Además, la novedad inaugural de la obra auténtica se yergue siempre como un desafío perturbador frente a la gran costumbre (2). Creación y desafío, la obra de arte figura el afán humano por acrecentar su ser en el mundo, por salir de sí para rescatarse en los otros y, al mismo tiempo, por hacer su propio camino. La obra artística es, en este sentido, una forma de conocimiento mediante lo imaginario y también una forma de praxis: un salto intuitivo hacia

---

(1) No se trata, claro está, de una creación *ex nihilo,* sino de la aparición de un objeto original, producto de un determinado proceso constructivo, en el horizonte del sistema de relaciones virtuales y actuales que constituyen la serie «Literatura». Su originalidad consiste, pues, en el modo inédito de relacionarse funcionalmente con los demás componentes del sistema. En este sentido, la obra literaria original aprovecha posibilidades sistemáticas inusuales y que pueden repugnar a la norma consagrada. La obra original puede subvertir, transformar y descubrir órdenes y vínculos, funciones y relaciones, y su perfección estará en concordancia con la mayor o menor amplitud y profundidad de su acción en el sistema (nos referimos tanto al sistema lingüístico o lengua funcional como al sistema literario o «verosímil»). Las grandes obras artísticas producen tales cambios en las relaciones funcionales que pueden considerarse, en cierto modo, fundadoras de sistemas («verosímiles»), pero, por muy honda que sea su acción trastornadora, nunca podrán surgir de la nada o de la destrucción total del sistema originario. Una obra de arte puede romper moldes y tradiciones en diferentes niveles, pero no puede escapar a sus propias reglas de juego, las que, a su vez, suponen un modelo funcional, un código, y todo código implica, al menos virtualmente, infinitos mensajes. Una obra absolutamente original debería cambiar de código en cada uno de sus momentos (estos códigos, aparte de ser también absolutamente inéditos, deberían ser irrepetibles), en una especie de continua e inacabable fundación, sin llegar jamás a la decodificación: ni siquiera su autor podría comprenderla; se disolvería en la incomunicación.

(2) «... esa obra (...), si verdaderamente merece el nombre de creación, si agrega nuevas conquistas mentales o sensibles al patrimonio que queremos legar al hombre nuevo, se sitúa casi siempre en desajuste con su tiempo...» (Julio Cortázar: *Viaje alrededor de una mesa,* Buenos Aires, Editorial Rayuela, 1971, p. 31).

El arte contemporáneo nos ofrece «imágenes del mundo que equivalen a *metáforas epistemológicas,* y constituyen un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y de aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando fatigosamente nuevas posibilidades de relación. El arte hace esto renunciando a aquellos esquemas que la costumbre psicológica y cultural había arraigado tanto que parecían "naturales", pero, no obstante, tiene presentes, sin rechazarlas, todas las conclusiones de la cultura precedente y sus exigencias que no pueden eliminarse» (Umberto Eco: *Obra abierta.* Forma e indeterminación en el arte contemporáneo, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1965, p. 11).

la otredad, capaz de mudar al sujeto, autor o lector, y a veces con incitaciones más amplias. Esta voluntad de encuentro libre se traduce, en el ámbito de la órbita textual, en un modo de relación funcional inédito, característico de la obra literaria verdadera.

Es lo que acontece con *Rayuela:* la famosa novela de Cortázar constituye, en tanto objeto imaginario —símbolo *sui generis* de mundo, producido por un autor y consumido por lectores—, una creación desafiante en varios aspectos: desafío a la retórica, a la tradición literaria, al arte de novelar; desafío a la realidad —desafío y desconfianza—; desafío al lector...

Pero hay algo más, y es que *Rayuela,* siendo, como es, una construcción novelesca y, por ende, una obra de arte, se estructura juntamente como imagen del acto mismo de creación artística, elaboración novelesca, configuración verbal. *Rayuela* se presenta entonces como novela y metanovela porque en ella el acto creador, en tanto búsqueda expresiva y desafío a la norma, posibilitador del ensanche del ser en la confrontación de sus posibilidades radicales mediante lo imaginario, se refleja en la narración misma. Así, la búsqueda de ser se convierte en *Rayuela* en causa y efecto: resultado de una búsqueda a la vez la imagina, devolviéndole su condición de acontecer. Novela y metanovela, novela del novelar, *Rayuela* figura una búsqueda de la búsqueda. Y todavía más, en virtud del significado de sus dimensiones apelativas, una invitación a la búsqueda y una imagen de ese convite. Es decir, y como consecuencia de su doble carácter (novela y metanovela) (3), *Rayuela* no sólo contiene —como situación comunicativa narrativa— un lector ficticio (concreción imaginaria de la dimensión apelativa inmanente) (4), sino también una imagen de la situación dialógica a nivel del relato como historia y, conjuntamente, un concepto de lector, explicitado como metalenguaje (teoría acerca de la función lector).

Podemos entonces decir que la situación dialógica primordial, la relación emisor-receptor, se configura, en *Rayuela,* de modo general, como búsqueda e invitación a la búsqueda, como creación e invitación a la creación, como invención e invitación a inventar. Esta relación base no sólo existe como expresión más o menos específica de las dimensiones comunicativas de la obra, sino que, además, constitu-

---

(3) Evidentemente, toda narración contiene, explícita o implícitamente, su propio código (como todo mensaje), pero en *Rayuela* el código narrativo, además de «modelar» la novela, constituye su sentido anagógico: el mensaje se lee a sí mismo como novela del novelar, como escritura del escribir, como lectura del leer, como invención del inventar.

(4) Cf. Félix Martínez Bonati: *Estructura de la obra literaria.* Una investigación de filosofía del lenguaje y estética, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, especialmente, pp. 123-4 y 134-6. También Harold Weinrich: «Para una historia literaria del lector», en *La actual ciencia literaria alemana,* Salamanca, Ediciones Anaya, 1971, pp. 115-34.

ye el *referente último de la historia y se encarna en su trama*; de modo que el relato, en uno de sus sentidos, al menos —y para nosotros el más importante—, deviene metáfora del inventar acompañado, imagen de la incitación a construirse, a reconocerse, a hacerse hombre:

> Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. Los valores, turas; la santidad, una tura; la sociedad, una tura; el amor, pura tura, la belleza, tura de turas (p. 439) (5).

Leída de esta manera, *Rayuela* enfatiza su función apelativa, la que resuena y se amplifica, como ya se ha dicho, en las diversas estructuras textuales, desde los epígrafes (6) hasta la articulación de las frases y de las imágenes lingüísticas (7), pasando lógicamente por las instancias discursivas y las relaciones secuenciales y agenciales de la historia, como veremos más adelante. En resumen, la función apelativa se manifiesta de tres formas generales: 1. Como *función apelativa propiamente tal en las dimensiones comunicativas* del texto, que en este caso, además, se duplican en el interior del relato. 2. Como apelación simbolizada en las estructuras componentes de la historia (caracterización de personajes, relaciones agenciales, organización secuencial, empleo del espacio-tiempo, etc.). Y 3. Como metalenguaje cuyo objeto es la función apelativa: teoría literaria que la novela contiene, integrada a menudo al discurso de los personajes o explicitada en las «morelianas». Estos tres modos generales de darse la función apelativa en *Rayuela* contienen aspectos definidores de la función «lector» tal como se da y se concibe en la novela; pero mientras las dos primeras formas comprenden al lector como subyacente en la obra misma (función apelativa inmanente o representación de la función apelativa en la inmanencia de la historia), la tercera forma, al configurar una teoría del lector y al formular la idea que un autor se forja de sus lectores, trasciende la esfera pro-

---

(5) *Rayuela*, 3.ª ed., Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Col. «Novelistas Latinoamericanos», 1966. Seguimos citando por esta edición.

(6) Así, por ejemplo: «Y animado de la esperanza de ser particularmente útil a la juventud, y de contribuir a la reforma de las costumbres en general, he formado la presente colección de máximas, consejos y preceptos...» (epígrafe 1). «... ¡Y ojalá que lo que estoy escribiendo le sirbalguno para que mire bien su comportamiento y que no searrepienta cuando es tarde y ya todo se haiga ido al corno por culpa suya!» (epígrafe 2).

(7) «Guijarro y estrella: imágenes absurdas. Pero el comercio íntimo con los cantos rodados acerca a veces a un pasaje; entre la mano y el guijarro vibra un acorde fuera del tiempo...» (p. 411). Véase al respecto todos los pasajes en que se describe la música de jazz.

piamente literaria (8). En otras palabras, Cortázar ha imaginado en *Rayuela* la situación comunicativa pragmática en que un autor se comunica a sus lectores por medio de un mensaje a distancia (la obra literaria). No son otra cosa las ideas expuestas por el escritor Morelli, personaje de la novela. Los problemas que plantea éste, entonces, son cuestiones reales (relacionadas con el quehacer del escritor y, sobre todo, con las actitudes del público frente a la obra), «desrealizadas» al integrarse a las estructuras imaginarias del enunciado narrativo. Por esto las referencias «morelianas» al lector no constituyen propiamente la dimensión apelativa de la narración, la cual está dada, reiteramos, por la revelación inmanente, a través de las frases propiamente narrativas, de una cierta actitud o postura del narrador o hablante básico frente al lector ficticio, cuya imagen se desprende, como queda dicho, de la narración misma (9). Las «morelianas» y los comentarios sobre ellas, en cambio, explicitan, por una parte, el código sobre el que se construye la novela y, por otra, las ideas literarias, estéticas y aun de otro orden del autor real.

En lo que sigue intentaremos precisar los rasgos correspondientes a las tres formas generales de manifestación de la función apelativa indicadas más arriba, así como las relaciones que entre ellas se producen: describiremos la teoría moreliana sobre el lector y señalaremos su coincidencia o no con la estructura de *Rayuela.*

Rayuela intenta despertar en el lector la misma necesidad de búsqueda, la actitud rebelde, desconfiada y desafiante que organiza su cosmovisión. *Rayuela* imagina y piensa un lector activo, creador y «cómplice». El curioso «Tablero de dirección», colocado a modo de advertencia antes del capítulo 1, permite observar que *Rayuela* se programa como un texto susceptible de diferentes lecturas, posiblemente opuestas:

> A su manera este libro es muchos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:
>
> El primer libro se deja leer en la forma corriente y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *fin.* Por consiguiente, el lector prescindirá

(8) Esas ideas son ficticias «accidentalmente» por influencia del contexto. Su extraliterariedad se refiere al hecho de que son frases regidas, determinadas o afectadas por criterios de verdad o falsedad, de bondad o maldad, de justicia o injusticia, como ocurre con el decir práctico, con el discurso ideológico o con el lenguaje científico.

(9) Sobre la dimensión apelativa y la situación comunicativa en general y su funcionamiento en el hablar práctico y en la obra literaria, véase Karl Bühler: *Teoría del lenguaje* 3.ª ed., Madrid, Revista de Occidente, «Selecta», 18, 1967, trad. de J. Marías, especialmente, pp. 62 y ss. Roman Jakobson: «Lingüística y poética», en *Ensayos de lingüística general,* Barcelona, Seix Barral, 1974. Félix Martínez Bonati, *ob. cit.*

sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo (p. 7).

Estos «muchos libros» que a su modo es *Rayuela* abren la posibilidad a muchas lecturas, como se verá a continuación, y no sólo a las dos sugeridas en el «Tablero». Los dos caminos indicados allí deben entenderse más bien como maneras generales de leer, actitudes de lectura básicas, entre las cuales, como también veremos, el texto privilegia una. Por ahora baste señalar que *Rayuela* consagra la libertad del lector: el lector puede elegir, lo que significa que no existe un único camino de penetración al mundo de la novela y que en la encrucijada el lector tomará el que decidiere libremente. *Rayuela* se programa, pues, como un texto para un lector libre (10).

Esta posibilidad de elección, lejos de constituir una salida ingeniosa, una «agudeza» del autor, aparece como un claro síntoma de que la concepción de la novela y del hacer del novelista ha experimentado un notable cambio en relación a la llamada novela tradicional. *Rayuela* se aleja del concepto clásico de un lector predominantemente receptivo y obediente, virtual en el mundo cerrado, «perfecto», regido por un orden estricto y seguro en el que nada queda sin solución y donde no hay alternativa posible, característico de la narración tradicional: mundo dirigido por el narrador como un dios caprichoso, digerido por él y aceptado por el lector como una mera transfusión de secuencias narrativas (11).

El insólito «Tablero de dirección» —una de las instancias a través de las cuales *Rayuela* muestra su programación— anuncia la presencia de un concepto diferente de lector (un lector más activo, creador y libre no sólo por imposición ineludible de toda obra de arte, sino como programa consciente y deliberado) (12) y, correlativamente, de una función apelativa mucho más intensa, posibilitada por la disposición estructural de la novela.

---

(10) La estructura de *Rayuela* coincide, en este y otros aspectos, con las denominadas «obras abiertas» por Umberto Eco: «La poética de la obra "abierta" tiende, como dice Pousseur (...), a promover en el intérprete "actos de libertad consciente", a colocarlo como centro activo de una red de relaciones inagotables, entre las cuales él instaura la propia forma, sin estar determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra gozada...» (Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 30-31).

(11) Naturalmente, todo arte exige una respuesta en algún sentido creadora y libre por parte del lector, pero en el arte contemporáneo, como señala Eco, existe «una madura conciencia crítica de lo que es la relación interpretativa (...); tal conciencia crítica está presente sobre todo en el artista, el cual, en vez de sufrir la "apertura" como un dato de hecho *inevitable*, *la elige* como *programa productivo*, e *incluso* ofrece su obra para promover la máxima apertura posible» (Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 30-31).

(12) Véase nota anterior.

Uno de los diálogos entre Morelli y los miembros del Club de la Serpiente nos permitirá mostrar el carácter múltiple de las situaciones comunicativas que surgen del texto (y por ende, la pluralidad de apelaciones) y la coincidencia teórica (concepto de lector) entre Morelli (personaje, sujeto de enunciación en el interior del relato) y el narrador (instancia enunciante de la totalidad textual):

> Morelli seguía sonriendo y juntaba las páginas, las miraba, parecía identificarlas y compararlas (...).
>
> —Es la llave del departamento —dijo Morelli—. Me gustaría, realmente.
>
> —Se va a armar un lío bárbaro —dijo Oliveira.
>
> —No, es menos difícil de lo que parece. Las carpetas los ayudarán, hay un sistema de colores, de números y de letras. Se comprende en seguida. Por ejemplo, este cuadernillo va a la carpeta azul, a una parte que yo llamo el mar, pero eso es al margen, un juego para entenderme mejor. Número cincuenta y dos: no hay más que ponerlo en su lugar, entre el cincuenta y uno y el cincuenta y tres. Numeración arábiga, la cosa más fácil del mundo.
>
> ... ...
>
> —Ayúdenme, ya que vinieron a verme...
>
> ... ...
>
> —Póngale que metamos la pata —dijo Oliveira— y que le armemos una confusión fenomenal. En el primer tomo había una complicación terrible, éste y yo hemos discutido horas sobre si no se habrían equivocado al imprimir los textos.
>
> —Ninguna importancia —dijo Morelli—. El libro se puede leer como a uno le dé la gana. Liber Fulguralis, hojas mánticas, y así va. Lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo. Y en el peor de los casos, si se equivocan, a lo mejor queda perfecto... (pp. 626-627).

Una descripción de la estructura comunicativa de *Rayuela* a través de este fragmento permite visualizar la duplicación de situaciones y funciones que se operan en el texto (13). Así, por ejemplo, y yendo —por decirlo así— de afuera hacia adentro, tenemos: 1. La situación comunicativa real (virtual hasta que no se produzca efectivamente), en la que el escritor transmite un mensaje de doble faz (real, puesto que producido se incorpora al horizonte de las cosas; imaginario, por el carácter semiótico dominante de su estructura interna), mediante la escritura de un libro (mediatizada por el proceso de impresión) a uno o más lectores (hipotéticos en la perspectiva del escritor), po-

---

(13) Sobre el problema de la duplicación interna al texto, véase el recentísimo trabajo de Gilberto Triviños: *El relato dentro del relato*, edición mimeografiada, Concepción, Instituto de Lenguas, Universidad de Concepción, 1977.

seedores, al menos, de uno de los códigos contenidos en el mensaje. Esta primera situación comunicativa es ajena al estudio propiamente textual: en ella convergen códigos heterogéneos y situaciones no codificadas. 2. La situación comunicativa imaginaria correspondiente al *relato de primer grado: el narrador de Rayuela, como sujeto nacido* del acto mismo de contar la novela y, consecuentemente —desde esta perspectiva—, sin sustento real alguno, como no sean las meras palabras, narra *Rayuela* a un lector, cuya imagen es, del mismo modo, producto de la enunciación narrativa. Narrador y lector son *Rayuela, instancias discursivas inseparables del texto y presentes, explícita* o implícitamente, en la totalidad del mismo. El contacto aquí es también escritural (puesto que *Rayuela* se percibe a sí misma como narración escrita), pero, obviamente, ficticio; el código, en tanto, aparece como el modelo estructural que conforma la novela: compleja *red de códigos parciales, interdependientes. 3. La situación comunicativa* correspondiente al relato de segundo grado: Morelli, personaje de *Rayuela,* escritor, dialoga con los miembros del Club de la Serpiente (sus interlocutores y lectores) acerca del proceso de producción de su novela, en el acto mismo de construirse, y los invita a participar en la ordenación del segundo volumen de su obra; el contacto es oral, y el código, otra vez heterogéneo, por tratarse de una situación pragmática, aunque imaginaria por su contexto. La relación entre Morelli y los componentes del Club es, sin embargo, más compleja: éstos dialogan con el escritor, pero también leen su novela y la comentan: son, pues, interlocutores de Morelli y lectores reales de su novela. De la novela de Morelli sólo conocemos fragmentos metanovelescos del primer tomo, a través de citas y comentarios de sus lectores (los miembros del Club) y enunciados también fragmentarios acerca de la programación deseada o cumplida formulados por el propio Morelli, relacionados con el segundo tomo en proceso de escritura. Es, pues, en la ordenación del segundo volumen donde los miembros del Club de la Serpiente tienen la posibilidad, si aceptan la invitación de Morelli, de participar. 4. Hay todavía una cuarta situación comunicativa, que es la inmanente a la novela de Morelli, a la que no tenemos acceso directo, sino sólo a través de discursos metalingüísticos, pero podemos suponer coincidente con la situación inmanente del relato de primer grado.

Esta fatigosa descripción de la estructura comunicativa de *Rayuela* posibilita el descubrimiento de relaciones de semejanza, de determinación, de interdependencia, de oposición, así como las jerarquías existentes entre las diversas situaciones. El análisis revela que la *situación comunicativa correspondiente al relato de segundo grado*

(Morelli-miembros del Club) es la situación diferencial y, al mismo tiempo, la más abarcadora, pues ella asume los rasgos correspondientes a las demás situaciones. Es pragmática, como la primera, pero imaginaria como la segunda y cuarta. En tanto pragmática, configura una situación privilegiada, al permitir que la situación de lectura corriente se enriquezca con la participación efectiva de los lectores en el proceso de construcción textual; participación que el relato de primer grado sólo puede programar («Tablero de dirección») y desear. En este sentido, el coloquio de Morelli con los miembros del Club conforma el modelo de situación comunicativa que codifica *Rayuela* y, simultáneamente, su explicitación metalingüística. Por esto la teoría de Morelli es la teoría de *Rayuela*.

Pero la relación de coparticipación Morelli-miembros del Club también se proyecta a la relación inmanente narrador-lector, que la asume semánticamente en el relato de primer grado. Es decir, las estructuras de *Rayuela* (relato de primer grado) figuran la teoría de Morelli (relato de segundo grado). De esta manera en todas las instancias comunicativas el sujeto espera y programa un interlocutor activo, capaz de descubrir y desplegar sentidos virtuales en el texto. *Rayuela* piensa e imagina un lector no sólo capaz de leer privadamente y enriquecer de ese modo su mundo personal, sino un lector cuya lectura tenga efecto en la propia disposición estructural de la obra. Esta actitud definida como activa en el metalenguaje de *Rayuela* posibilita aún el perfeccionamiento de la obra por parte del lector: «si se equivocan a lo mejor sale perfecto». El lector ordena, valora, crea a partir de las encrucijadas que se dejan a su arbitrio (14). Incluso el propio autor se ve como lector: «lo más que hago es ponerlo como a mí me gustaría releerlo». En esta forma la novela ya no es, como queda dicho, un mundo perfecto, cerrado, sino un mundo abierto, lleno de intersticios que provocan la participación. Aunque la idea de un lector activo no es absolutamente original (15),

---

(14) El lector ordena y valora a partir de las posibilidades propuestas por el texto. Así, el texto, en cuanto modelo o sistema funcional, no puede ser sino cerrado. Todavía más, en tanto producto, se nos entrega «terminado». La apertura, entonces, debe entenderse: 1, como imagen o figura de apertura, imagen surgida de la especial configuración de los signos, disposición y relación de las estructuras; 2, como «campo de posibilidades» de lectura (la obra se abre a la plurilectura y a la pluriinterpretación); 3, como voluntad consciente del autor —o como trabajo textual— de realzar la función del lector, propósito que deja su huella en la escritura misma. Cf. Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 25-55.

(15) Antecedentes teóricos encontramos, por ejemplo, en Ortega y Gasset, quien ya en 1925 escribía: «Pienso que lo eficaz es (...) que él (el novelista) me dé los hechos visibles para que yo me esfuerce, complacido, en descubrir y definir... (a los personajes)» (José Ortega y Gasset: «Ideas sobre la novela», en *Meditaciones del «Quijote»*, Madrid, Revista de Occidente, 1960, pp 149-50). Por su parte, Jean-Paul Sartre señala —en 1948— que escribir y leer representan dos aspectos de un mismo proceso: «La operación de escribir supone la de leer como su correlato dialéctico, y estos dos actos conexos necesitan dos agentes distintos. Lo que hará surgir ese objeto concreto e imaginario que es la obra

y aunque la mayor gravitación de la imagen del lector inmanente al texto es un rasgo compartido por otras narraciones contemporáneas (16), *Rayuela* se distingue por la proclama explícita de la libertad del lector para leer de un modo u otro y aun para dejar de leer.

La relación entre el «Tablero de dirección» y el diálogo de Morelli con los miembros del Club de la Serpiente nos ha permitido establecer una equivalencia de códigos entre *Rayuela* (relato de primer grado) y la novela de Morelli (relato de segundo grado) (17). A con-

---

del espíritu, será el esfuerzo conjugado del autor y del lector» (Jean-Paul Sartre: *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1960, p. 72). Al plantear el problema de las relacionse trascendentales de la obra literaria, Roman Ingarden puntualiza que «la obra remite no sólo más allá de sí misma al acto creador del artista, sino que es, en tanto que formación esquemática, necesariamente incumplida y necesitada de cumplimiento en la concreción a través del lector» (Roman Ingarden: *Das Literarische Kunstwerk,* Halle, 1931, citado, trad. al español en José María Castellet: *La hora del lector.* Notas para una iniciación a la literatura narrativa de nuestros días, Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 49-50). Sobre el tema véase también Dámaso Alonso: *Poesía española.* Ensayo de métodos y límites estilísticos, Madrid, Gredos, 1950 (especialmente «El primer conocimiento de la obra poética, el del lector»); Arthur Nisin: *La literatura y el lector,* Buenos Aires, Nova, 1962, y la ya citada obra de José María Castellet. Para un esbozo histórico del problema, consúltese Harold Weinrich, art. cit.

En nuestra Hispanoamérica, Octavio Paz caracteriza el poema (podemos entender toda obra de arte literaria) como «una obra siempre inacabada, siempre dispuesta a ser completada y vivida por un lector nuevo» (Octavio Paz: *El arco y la lira...*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 89). En un libro posterior, el escritor mexicano define el poema como «un mecanismo verbal que produce significados sólo y gracias a un lector o un oyente que lo pone en movimiento. El significado del poema no está en lo que quiso decir el poeta, sino en lo que dice el lector por medio del poema... El lector es ese "silencioso ejecutante" de que habla Lévi-Strauss...» (*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo,* México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 62).

Todas las observaciones precedentes tienen como referente el acto comunicativo concreto por el que la obra literaria se inserta en la praxis. Como ya se ha dicho, la teoría de Morelli apunta también a esta cuestión, aunque, por tratarse de un novelista, el enfoque repercute en la estructura textual

Pero es, sin duda, la *Obra abierta...*, de Umberto Eco (ed. cit.), el enfoque teórico que mejor interpreta el fenómeno de la gravitación del lector en el arte contemporáneo, singularizándolo: «... la forma es estéticamente válida en la medida en que pueda ser vista y comprendida, según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y de resonancias sin dejar nunca de ser ella misma (...). En tal sentido es, pues, una obra de arte, forma completa y *cerrada* en su perfección de organismo prefectamente calibrado, es asimismo *abierta,* posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que por ello su irreproducible singularidad resulte por ello alterada. Todo goce es así una *interpretación* y una *ejecución,* puesto que en todo gozo la obra revive en una perspectiva original» (p. 30).

(16) Umberto Eco estudia la obra de Joyce en «De la Summa al Finnegans Wake (La poética de Joyce», *ob. cit.*, 209-341); también alude a la obra de Kafka (*ob. cit.*, p. 35-36). Bernard Pingaud, *La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda,* Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968, esboza algunas imágenes de «lector activo» a propósito de la nueva novela francesa; véase especialmente el análisis dedicado a *La celosía,* de Robbe-Grillet (pp. 37-42); véase también el análisis de Harold Weinrich sobre *Retrato de un desconocido,* de Natalie Sarroute (art. cit., pp. 131-134).

Sobre el concepto de lector inmanente, confróntese Félix Martínez Bonati, *ob. cit.*; Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», en T. T. et al. *Análisis estrucural del relato,* Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.

(17) La identidad de códigos no es absoluta: *Rayuela* se programa como obra «abierta»; la novela de Morelli, en cambio, responde más bien a lo que Umberto Eco denomina «obras en movimiento» (cfr. Umberto Eco, *ob. cit.*, pp. 38 y ss.). En lo que sigue, no obstante, haremos caso omiso de tal distinción.

tinuación veremos cómo estos códigos se proyectan en el relato mismo (18).

Para posibilitar la invención del lector (19), el narrador abandona su posición de creador absoluto, renuncia a comentarios o aclaraciones que tiendan a una interpretación unívoca, evita descripciones demasiado obvías, rompe con la fácil coherencia de la narración lineal y cronológica. La ruptura se convierte en principio estructurador del texto, creando relaciones de tensión por contraste, por discontinuidad, por inconexión; frase imágenes, personajes, situaciones, se yuxtaponen, vinculándose abruptamente, completándose, corrigiéndose o negándose entre sí; a menudo surgen relaciones insólitas, aparentemente absurdas:

> Ese lector carecerá de todo puente, de toda ligazón intermedia, de toda articulación causal. Las cosas en bruto: conductas, resultantes, rupturas, catástrofes, irrisiones. Allí donde debía haber una despedida hay un dibujo en la pared; en vez de un grito, una caña de pescar; una muerte se resuelve en un trío para mandolinas. Y eso es despedida, grito y muerte, pero ¿quién está dispuesto a desplazarse, a desaforarse, a descentrarse, a descubrirse? (p. 497).

Así, la aspiración de Oliveira por «aprehender una unidad profunda» se resuelve en el «jarrito verde» del mate o en los «berridos de Rocamadour, a quien no le gustaba en absoluto que le anduvieran en el traste» (p. 99); a su vez el llanto del niño conduce al concierto de Berthe Trépat y éste a la imagen del viejo enfermo en el hospital (que resulta ser Morelli) y a la poética de *Rayuela*, figurada por los «tres movimientos discontinuos de Rose Bob» (20), y, finalmente, a «un agujero donde soplaba el viento, un continuo impreciso sin bordes definidos» (p. 149). Las inconexiones de la historia son, claro, sólo aparentes: una lógica diferente establece una serie de correspondencias, a veces latentes, que el lector debe descubrir.

---

(18) La relación sólo es dable con el texto de primer grado, ya que la novela que Morelli escribe nos aparece sólo en su dimensión metalingüística.

(19) La invención del lector se realiza en el plano que Todorov llama interpretativo en oposición a la mera comprensión textual (Tzvetan Todorov: «La lecture comme construction», *Poetique. Revue de Théorie et d'analyse littéraires*, 24, París, 1975, pp. 417-425).

(20) Los silencios de la composición musical ejecutada por Berthe Trépat posibilitan las más extrañas intromisiones de los espectadores: «Empezaron a sonar los treinta y dos acordes del primer movimiento discontinuo. Entre el primero y el segundo transcurrieron cinco segundos; entre el segundo y el tercero, quince segundos. Al llegar al decimoquinto acorde, Rose Bob había decretado una pausa de veinticinco segundos. (...) Entre los acordes 7 y 8 estallaron toses; entre el 12 y el 13, alguién raspó enérgicamente un fósforo; entre el 14 y el 15, pudo oírse distintamente la expresión «¡Ah, merde alors!», proferida por una jovencita rubia. Hacia el vigésimo acorde, una de las damas más vetustas, verdadero picke virginal, empuñó enérgicamente el paraguas y abrió la boca para decir algo que el acorde 21 aplastó misericordiosamente..., etc.» (pp. 127 y ss.).

Al evadir la articulación causal explícita, los nexos lógicos, la disposición secuencial ordenada, *Rayuela* [en sus niveles narrativo y metanarrativo] (21), opta por las estructuras analógicas que, regidas por el principio de equivalencia, pueden sustituirse unas a otras (22). Esto hace que la novela que escribe Morelli, así como *Rayuela* misma, privilegie la imagen y con ello se aproxime a la construcción lírica (por ejemplo, la carta de la Maga a su Rocamadour). Desde este punto de vista, *Rayuela* se opone a la pretensión de objetividad absoluta, de supresión de la perspectiva personal característica del *nouveau roman:* «... basta de técnicas puramente descriptivas, de novelas "del comportamiento", meros guiones del cine sin el rescate de las imágenes...» (p. 544). En *Rayuela* todo «accede a la condición de figura (...), todo vale como signo y no como tema de descripción» (p. 545); así la búsqueda del terrón de azúcar en el capítulo 1, o las escenas de Oliveira en el tablón en la segunda parte de la novela. En estos y otros muchos episodios, «lo que en una primera instancia parecía el absurdo más desaforado, llega a valer, a articularse con otras formas absurdas o no, hasta que del tejido divergente (con relación al dibujo estereotipado de cada día) surge y se define un dibujo coherente que sólo por comparación temerosa con aquél parecerá insensato o delirante o incomprensible...» (p. 497). De manera que tanto el desorden secuencial como el fragmentarismo discursivo remiten a un orden y a una unidad: el orden de las correspondencias insólitas, de las más extrañas asociaciones, privilegiadas con respecto a las relaciones habituales, automáticas, estereotipadas. Este desorden-ordenado estructura todas las relaciones valiosas entre los personajes de *Rayuela* y, como modo de ser, se encarna paradigmáticamente en la Maga y en sus relaciones con Horacio Oliveira:

> Andábamos sin buscarnos, pero sabiendo que andábamos para encontrarnos (...). Y mira que apenas nos conocíamos y ya la vida urdía lo necesario para desencontrarnos minuciosamente. Como no sabías disimular, me di cuenta en seguida de que para verte como yo quería era necesario empezar por cerrar los ojos, y entonces,

---

(21) En el relato de primer grado (la historia en que Oliveira es el protagonista) se privilegia lo propiamente narrativo, excluyéndose casi totalmente las alusiones explícitas a su código (los epígrafes y el «Tablero de Dirección» son las excepciones). El relato de segundo grado (la novela que escribe Morelli) privilegia, por el contrario, lo metanarrativo y excluye, al menos directamente, la historia como tal (de la que sólo conocemos los comentarios, también relativos al código, de los miembros del Club de la Serpiente). No obstante, la coincidencia entre lo narrativo (del discurso de primer grado) y lo metanarrativo (del discurso de segundo grado), permiten establecer también una equivalencia entre la metalengua del discurso 1 (deducible además de su propia estructura) y lo narrativo del discurso 2 (deducible de su propio código). Se trata de equivalencia, no de identidad.

(22) Cfr. Roman Jakobson: «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos»; R. J. y Morris Halle: *Fundamentos del lenguaje,* Madrid, Ciencia Nueva, 1967.

> primero, cosas como estrellas amarillas (moviéndose en una jalea de terciopelo); luego, saltos rojos del humor y de las horas, ingreso paulatino en un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también helechos con la firma de la araña Klee, el circo Miró, los espejos de ceniza Vieira da Silva, un mundo donde te movías como un caballo de ejedrez que se moviera como una torre que se moviera como un alfil (...); el juego consistía en recobrar tan sólo lo insignificante, lo inostentoso, lo perecido (...). Ya para entonces me había dado cuenta de que buscar era mi signo (...). A ella también le ocurría (y nuestro encuentro era eso, tantas cosas oscuras como el fósforo) caer de continuo en las excepciones...
>
> ... ...
>
> Llegué a aceptar el desorden de la Maga como la condición natural de cada instante (...). El desorden en que vivíamos, es decir, el orden (pp. 15-25).

Una nueva lógica que el lector debe procurar descubrir y asumir. Acorralado en ese laberinto, inventando su propia verdad, el lector podrá decir con Oliveira que nunca estuvo más cerca de su libertad «como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga» (p. 27). Así formula Morelli su programa en relación al desorden y al lector:

> Intentar (...) un texto que no agarre al lector, pero que lo vuelva obligadamente cómplice al murmurarle, por debajo del desarrollo convencional, otros rumbos más esotéricos.
>
> ... ...
>
> Provocar, asumir un texto desaliñado, desanudado, incongruente, minuciosamente antinovelístico (aunque no antinovelesco)... (p. 452).

Queda claro que existe una correlación entre el orden-desorden figurado en las relaciones y actividades de los personajes, el orden-desorden manifiesto en la disposición secuencial y el orden-desorden que regula el código narrativo. Queda claro también que el orden-desorden es un orden nuevo, virtual, que no se cumple sino en la medida en que cada una de las instancias se realiza como tal: para Oliveira el acceso al orden nuevo sólo lo posibilita el ingreso al mundo Maga o el salto al cielo en los casilleros de la rayuela; para el lector, la apertura será efectiva si asume verdaderamente su rol de inventor.

La gravitación del lector en la estructura de la novela puede observarse también con suma nitidez en el modo como se postula la construcción de personajes y situaciones. Así comentan los del Club la escritura de Morelli:

> ... era fácil advertir el casi vertiginoso empobrecimiento de su mundo novelístico, no solamente manifiesto en la inopia casi simiesca de los personajes, sino en el mero transcurso de sus acciones y, sobre todo, de su inacciones... (p. 558).

En lo que respecta al inacabamiento de las caracterizaciones, hay que decir que el procedimiento afecta a la cosmovisión, puesto que provoca la pérdida del dominio del narrador respecto de sus personajes. Además permite el establecimiento de relaciones de complementariedad y oposición entre los diversos agentes, constituyéndose así un verdadero sistema; por ejemplo, la Maga y Horacio se oponen, pero se completan; Traveler es el doble de Horacio, pero ambos se oponen como lo pasivo a lo activo; Gregorovius también es el doble de Oliveira, pero su oponente. En el fondo todos los personajes son múltiples y asumen la contradicción como verdad y forma de vida: la opción por varios posibles, aun contradictorios, puede comprobarse expresamente en el «Modelo de ficha del Club», donde, respecto de Gregorovius, se señalan, por ejemplo, tres países de origen (ninguno seguro), tres madres («una picaresca prenatal») que cambian de nombre y personalidad. Se dice, finalmente, que «de manera inexplicable los testigos han notado que estas sucesivas (o simultáneas) versiones de la tercera madre van siempre acompañadas de referencias a Gurdiaeff, a quien Gregorovius admira y detesta pendularmente». (pp. 423-424).

La construcción «abierta» fragmentaria y contradictoria de los personajes obedece, pues, a la precariedad del conocimiento que proyecta sobre ellos el narrador y a la necesidad, dialécticamente complementaria, de hacer participar al lector, de considerar la lectura como un elemento constructivo del texto (23), de valorar —por la ruptura, el silencio, lo fragmentario y ambiguo— el saber del lector:

> Morelli pensaba que la vivencia de esas fotos (...) debía poner *al lector en condiciones de aventurarse, de participar casi en el* destino de sus personajes. (...) los puntos entre una y otra instancia de esas vidas tan vagas y poco caracterizadas, debería presumirlos o inventarlos el lector... (p. 533).

Tal concepción conduce al novelista a omitir inclusive los nombres de los personajes o intercambiarlos. El lector debe habérselas con

(23) Cfr. Tzvetan Todorov: *La lectura como construcción*, ob. cit.

simples pronombres en vez de nombres propios e imaginar sujetos a acciones no atribuidas expresamente (24). Otra nota de Morelli:

> «La novela que nos interesa no es la que va colocando los personajes en la situación, sino la que instala la situación en los personajes. Con lo cual éstos dejan de ser personajes para volverse personas. Hay como una extrapolación mediante la cual ellos saltan hacia nosotros, o nosotros hacia ellos. El K de Kafka se llama como su lector al revés.» Y a esto debía agregarse una nota bastante confusa, donde Morelli tramaba un episodio en el que dejaría en blanco el nombre de los personajes, para que en cada caso esa supuesta abstracción se resolviera obligadamente en una atribución hipotética (p. 543).

De forma que, al rechazo de las «novelas del comportamiento» se suma el de «las novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*» (p. 544). En el capítulo 79 se postula, en cambio, la teoría del *roman comique,* cuyo énfasis no está puesto en los objetos ni en los personajes, sino en el lector. Una novela que busca poner en crisis al lector (25), destruir sus hábitos mentales para provocar su participación. ¿De qué modo? Cortando de raíz toda construcción sistemática de caracteres y situaciones. «Método: la ironía, la autocrítica incesante, la incongruencia, la imaginación al servicio de nadie» (página 452).

La construcción de tal verosímil narrativo —el *roman comique* como novela del lector— implica, en las distintas instancias textuales, la presencia de interlocutor capaz de asumir, activa y creadoramente, la función que el texto le asigna en sus silencios, ambigüedades y rupturas. Por esto *Rayuela* contiene también una tipología de lectores posibles para cada uno de los modos de lectura que se anuncian en el «Tablero de dirección»: Existe el llamado «lector-hembra»: «el tipo que no quiere problemas, sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permitan sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser

---

(24) Este, como otros aspectos técnicos de la teoría de Morelli, encuentra aplicación en 62 *modelo para armar.*

(25) «Lo que Morelli busca es quebrar los hábitos mentales del lector [...] Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. El libro que se lee del principio al final como un niño bueno. Ya te habrás fijado que cada vez le preocupa menos la ligazón de las partes, aquello de que una palabra trae la otra...» (p. 505).

el suyo» (p. 453) (26). Y el «lector-cómplice» (27): «un camarada de camino», capaz de convertirse en «copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma*» (p. 454). Aunque, en cierta medida, hay una lectura para el «lector-hembra», no cabe duda de que la imagen del lector que se desprende de la narración, como su instancia apelativa propia, es la del «lector-cómplice». La inclusión del «lector-hembra» sólo se justifica para su posterior descarte, menoscabo o destrucción (28). En cambio, la dialéctica textual supone al «lector-cómplice» como uno de sus correlatos. El «lector-cómplice» condiciona y determina forma y tonalidad, mundo narrativo y lenguaje. Para él la pluralidad de sentidos y la eliminación de todo lo superfluo. Para él las inconexiones, rupturas, hiatos y silencios figuran los puentes de su permanente presencia virtual. Todo entonces se configura como un organismo textual de continuas y permanentes remitencias, cuyo destinatario es siempre el otro, el lector. De allí el postulado de «una situación y dos versiones» (cap. 84), postulado que incide de nuevo en el carácter precario e insatisfactorio de la perspectiva única y, correlativamente, en la necesidad de multiplicar los puntos de vista entre los que cabe considerar, precisamente y de manera privilegiada, el del lector (29). El lector es en *Rayuela* lo otro, lo inaccesible, lo que el sujeto no es, pero que, al evidenciarse como carencia, muestra los límites del yo: «y en ese instante *sé lo que soy...*» «Cuando es eso, ya no estoy mirando hacia el mundo, de mí a lo otro, sino que por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, *lo demás mirándome.* Me veo como pueden verme los otros (...). Mido mi defectividad, advierto todo lo que por ausencia o defecto no nos vemos nunca. Veo lo que no soy...» (p. 62). Así la misma carencia adquiere proyecciones apelativas; las pausas y el silencio pasan a ser otras tantas manifestaciones de lo otro, esa presencia activa, aunque tácita, hacia la que se quiere acceder. *Rayuela* representa, en este sentido, ese salto a lo otro.

Y he aquí que hemos vuelto al comienzo. Sólo que la otredad es

---

(26) El cuento *Continuidad de los parques* parece mostrar la falsedad de esta postura, así como la peligrosidad intrínseca en el acto de leer. Cfr. Ivette Malverde: *Continuidad de los parques*, de Julio Cortázar, Concepción, ed. mimeografiada U. de Concepción, 1977.

(27) Cfr. Mario Benedetti: «Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices», en *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1967, p. 70.

(28) «Al acabar con el "lector-hembra", o por lo menos al menoscabarlo seriamente, ayudarían a todos los que de alguna manera trabajan por llegar al Yonder» (p. 508).

(29) «... si existe realmente la objetividad en el arte de la imaginación, provendría más bien de multiplicar las perspectivas y los puntos de vista que de eliminarlos. Lo que significa que cuantas más subjetividades crea un novelista, cuantas más miradas comparte, más objetiva será su visión» (Luis Harss: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 40).

ahora personal: es el tú del interlocutor que se busca y se anhela el que da su verdadero sentido al texto, el que tensa el discurso para obligarlo a decir lo indecible, la palabra del otro:

> ... el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (pp. 497-498).

La construcción no convencional, aparentemente inconexa de *Rayuela*, así como su anécdota hecha de rupturas y fragmentos de vida, pueden compararse a los diálogos del budismo zen (30), según se comenta en una nota de Morelli en el capítulo 95: el «bastonazo en la cabeza del discípulo» y la novela absolutamente antinovelística constituyen una «apertura», una autocomprensión del discípulo o del lector. Son ellos (discípulo, lector) los que inventan su propio camino, los que se responden, a través de la inesperada réplica del maestro o de la conjunción insólita de imágenes y secuencias:

> ... la comprensión del extraño lenguaje de los maestros significa la comprensión de sí por parte del discípulo y no la del sentido de su lenguaje...; el discípulo se abre a sí mismo, se comprende, y la frase pedestre se vuelve llave (p. 490).

Rayuela se construye, pues, como llave capaz de permitir el acceso a la comprensión de sí mismo por parte del interlocutor; es más, el texto se percibe reflexivamente como llave, con lo cual el signo no sólo realza la dimensión comunicativa, sino que la significa (31). La llave que Morelli entrega a Oliveira, «que abría la puerta de Morelli, el mundo de Morelli», es la invitación a entrar, a pasar del yo al tú, mediante un salto que *Rayuela* figura:

> —Mala hora —dijo Etienne—, la portera no nos va a dejar pasar.
>
> Oliveira sacó la llave, la hizo girar bajo un rayo de sol, se la entregó como si rindiera una ciudad (p. 629).

Lenguaje e historia pueden entenderse, al menos en uno de sus posibles sentidos —privilegiado, según mi punto de vista—, como indicios, imágenes e incluso símbolos, de la situación dialógica primor-

(30) Cfr. Umberto Eco, *ob. cit.*, p. 207.
(31) Cfr. Mauricio Ostria González: «Literatura y estudios literarios: más allá de la inmanencia», en *Estudios Filológicos*, 11, Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1976, pp. 197-204.

dial. Supremo esfuerzo por encontrarse con el otro, *Rayuela* tiene al fin su fugaz y precaria compensación:

> Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor, sin lugar a dudas, hubiera sido inclinarse apenas hacia afuera y dejarse ir, paf; se acabó (p. 404).

El lenguaje de *Rayuela* remite, con la mayor intensidad, a la revelación del lector inmanente, personaje silencioso, pero determinante en la estructura del texto como discurso. Aun los menores elementos lingüísticos revelan su presencia, como deseo, como condicionante, como correlato dialéctico del sujeto enunciante, como interlocutor ideal dispuesto a «salirse de las huellas» (p. 508). De modo que todos los «caprichos» lingüísticos de *Rayuela* [la expresión del énfasis altisonante y hueco por medio del grafema *h*, o el prosaísmo del lenguaje y la visión periodística tradicional con la fonetización de la escritura (cap. 69); la sugestión de lo inefable mediante el uso de semas y morfemas en combinaciones insólitas, aunque permitidas por el sistema español (cap. 68); el empleo del «glíglico» o la inclusión, línea por medio de «contratextos», etc.] (32), deben entenderse como intentos por descentrar al lector, así como por imaginar un lector susceptible de descentrarse: un lector capaz de salir a buscar.

También el relato como historia confirma en su estructura toda la teoría novelística esparcida por los capítulos «prescindibles», así como presente en las reflexiones de Oliveira y sus amigos. *Rayuela* se configura como experimento, aplicación de la teoría que ella misma contiene: falta de trabazón y continuidad entre los diversos episodios, infracciones espacio-temporales (*«error de postular un tiempo histó*rico absoluto. Hay tiempos diferentes, *aunque* paralelos») (p. 545), ambigüedad en el acontecer y en el sentido del acontecer, caracterizaciones intermitentes, fragmentarias y contradictorias, eliminación de nexos causales, consecutivos, ilativos, etc. Es decir, el relato, en tanto enunciado, figura un relato inconexo y hasta inconcluso. Esta aparente falta de trabazón y clausura encuentra su sentido en el nivel del discurso, donde todos los hiatos son asumidos por la dimensión

---

(32) En el sentido empleado por Gilberto Triviños en *Relatos de relatos*.

apelativa. Por eso *Rayuela* remite al lector de un capítulo a otro en un mecanismo que no tiene fin. La posibilidad de acceder al «cielo» de la rayuela corre por cuenta del lector; cada lector debe cumplir su parte, y la del «lector-cómplice» que *Rayuela* imagina es la del silencio que prepara el salto. Significativo silencio que el lector real debe entender para la cabal comprensión del sentido total del texto. Por eso Morelli no puede terminar el libro:

> Le gustaría *dibujar* ciertas ideas, pero es incapaz de hacerlo. (...) Repetición obsesiva de una espiral temblorosa...
>
> Proyecta uno de los muchos finales de su libro inconcluso, y deja una maqueta. La página contiene una sola frase: «En el fondo sabía que no se puede ir más allá porque no lo hay.» La frase se repite a lo largo de toda la página, dando la impresión de un muro, de un impedimento. No hay puntos, ni comas, ni márgenes. De hecho, un muro de palabras ilustrando el sentido de la frase, el choque contra una barrera, detrás de la cual no hay nada. Pero hacia abajo, y a la derecha, en una de las frases falta la palabra *lo*. Un ojo sensible descubre el hueco entre los ladrillos, la luz que pasa (p. 425).

He ahí la función del lector: descubrir esa ausencia y llenarla de sentido, ser el «ojo sensible» que «descubre el hueco» y vislumbra la luz. Para que el texto funcione en plenitud es preciso que encuentre lectores dispuestos a llenar ese vacío, a pronunciar la palabra que falta, que debe ser «su» palabra; en suma, «dar el salto» a lo otro, a la posibilidad de encuentro contra toda esperanza. Donde termina la escritura «fragmentaria» e «inconexa» empieza la lectura que integra y relaciona (33). La dialéctica escritura-lectura aparece, en esta perspectiva, como elemento central en el juego de connotaciones narrativas y metanarrativas.

Considerada en sus dimensiones imaginarias, en su puro carácter textual, y dada la extraordinaria gravitación de la función apelativa (el lector ficticio), *Rayuela* es una novela hondamente dramática: en ella se narra el drama de la comunicación. Entendida como signo en situación real (mensaje real entre autor y lector reales), *Rayuela* adquiere, en cambio, junto a su función propiamente estética, un marcado sentido moral.

MAURICIO OSTRIA GONZALEZ

Indiana University
BLOOMINGTON
USA

---

(33) No se trata, claro está, de un defecto escritural, sino de una estructura textual cuya «defectividad» programada se constituye en forma funcional. Cfr. Umberto Eco, *ob. cit.*, p. 131.

APROXIMACION A LOS PROCEDIMIENTOS EXPRESIVOS EN «RAYUELA»

Las breves notas que sobre *Rayuela* presentamos las juzgamos un anticipo de lo que, en su día, constituirá un trabajo más extenso sobre la obra toda de Cortázar. Asimismo intentan ser un esbozo del método de análisis que preferentemente aplicaremos para alcanzar un mejor conocimiento de la obra. Dicho método de análisis se basará en la búsqueda de los procedimientos expresivos más sobresalientes en ella.

Lo juzgamos anticipo porque consideramos que basarse en una obra, por representativa que ésta sea en la trayectoria del autor —como es nuestro caso, ya que partimos de *Rayuela* (1)—, es, en cierta medida, estudio parcial del autor, aunque, por supuesto, nuestro análisis intenta destacar los procedimientos expresivos de un autor y de una obra: Cortázar y *Rayuela.*

Desearíamos que nuestro método de análisis (restrictivo, al no ser global) constituyera un marco que nos sirviera de punto de referencia para que a través de él pudiéramos constatar la evolución e imbricaciones que tales procedimientos expresivos han tenido —y tienen— a lo largo y ancho de toda su producción, si bien es cierto que cada obra moldea su forma de acuerdo con los fines que pretende.

Entendemos, por consiguiente, que nuestras conclusiones pueden ser interpretadas como una tendencia del autor, pero no tienen, como es lógico, validez objetiva fuera de *Rayuela.* Para confirmar o desestimar tales tendencias tendríamos que partir de la obra global.

Rayuela, como toda obra literaria, presenta desde la perspectiva de los procedimientos expresivos su propia arquitrabe que puede ser observada desde dos presupuestos: abundancia o carencia de recursos expresivos. Es decir, ¿abundan los recursos fonéticos, morfológicos, léxicos y sintácticos? A saber, ¿existe en *Rayuela* abundancia

(1) *Rayuela,* Edhasa, 1977.

de procedimientos expresivos en los niveles apuntados o, por el contrario, la lengua de *Rayuela* está más próxima al prototipo ya tradicional de lengua literaria?

La respuesta a tal planteamiento, desde nuestra óptica de análisis, es que, en su conjunto, los procedimientos expresivos parten del castellano normativo en todos sus niveles; en consonancia con el planteamiento de la obra, de sus personajes, de la localización, del *status* social y cultural en que se circunscribe. Sin embargo, esta tendencia que percibimos en la disposición lingüística de *Rayuela* no es suficiente para invalidar la posibilidad de que se den determinados procedimientos expresivos alejados, por así decirlo, del prototipo tradicional del lenguaje literario.

Estamos, a no dudarlo, ante una obra peculiar: «Esta concepción de las "figuras" crea sus técnicas literarias propias. Una, que atañe a la forma exterior del relato, es la de la novela-mosaico *(Rayuela)*, cuya secuencia de capítulos, algunos declarados "prescindibles", proponen diversos órdenes de lectura (dos de los cuales quedan sugeridos por el autor al encabezar el volumen): cada orden de lectura es una aventura distinta y lleva a un desenlace distinto del de las otras o a ninguno; de tal modo el lector se convierte en un coautor activo, que configura su propio y personal "dibujo" del relato propuesto» (2).

La localización, París y el ambiente cultural francés, están presentes a lo ancho de toda la obra. No es, pues, extraño que exista una abundante transcripción en lengua francesa, tanto de la lengua literaria como de la viva. Asimismo se respira un indudable ambiente bohemio cuyo vehículo de comunicación es el inglés. Técnicas ambas que jalonan la obra y que en sí no constituyen novedad alguna, ya ya que han sido muy del gusto de los escritores hispanoamericanos contemporáneos.

> «En el portal de la casa de Ronald hubo un interludio de cierraparaguas *comment ça va,* a ver si alguien enciende un fósforo está rota *la minuterie* que noche inmunda ah oui c'est vache, y una...
>
> —Allez, c'est pas une heure por faire les cons —dijo Etienne.
>
> —Ta gueule —contestó una voz ahogada—. Montez, montez, ne vous gênez pas. Ta bouche, mon trésor» [p. 54].
>
> «I could sit right here and think a tousand miles away» [p. 89].
>
> «Cortázar vive en el barrio 15 de París, en una casita angosta y alta como él, atestada de libros, cuadros y curiosos objetos que ha fabricado él mismo o ha recogido por el mundo.

(2) Julio Cortázar: *Antología*, Edhasa, 1978 [p. 40].

Frente a su escritorio, en una especie de pizarrón, prendidos con alfileres como mariposas, hay una antología de lo insólito cotidiano (recortes de periódicos, postales, inverosímiles avisos publicitarios, etc.) que siempre se renueva y está al día. Espíritu extraordinariamente alerta para todo lo que denuncie en el hombre una dimensión maravillosa, Cortázar es también un observador muy certero de esa realidad inmediata que se compone de gestos y palabras banales, de actos triviales sin consistencia. En sus libros, esas dos caras de la vida se funden como una moneda. Pero él no cree que la vida sea "divisible"» (3).

Rayuela es, desde luego, creación de un hispanoamericano; los usos más característicos del español atlántico están presentes en ella, tales como el «voseo», el «yeísmo», el «seseo» y los aportes léxicos específicos.

Sin duda alguna, el uso más característico es el empleo del «voseo» (4) como medio normal de tratamiento entre la Maga y Oliveira:

«Le habló de todo eso a la Maga, que se había despertado y se acurrucaba contra él maullando soñolienta. La Maga abrió los ojos, se quedó pensando.

—*Vos* no podrías —dijo—. *Vos* pensás demasiado antes de hacer nada» [34].

En cuanto al léxico conviene advertir que no presenta abundantes particularidades; es decir, desde nuestra perspectiva de castellanohablantes no hemos encontrado, a lo largo de las páginas de *Rayuela*, grandes dosis de lo que terminológicamente denominamos hispanoamericanismos léxicos. No se nos escapa que Argentina presenta menos soporte autóctono —entiéndase lingüístico— que otros países hispanoamericanos, y que su entorno cultural, por su peculiar conformación, es, sin duda alguna, el más europeizado de los países de Hispanoamérica. Por otra parte, y como ya hemos dicho, la localización e intención de la obra están lejos de Argentina, aunque Oliveira no renuncia a determinados hábitos; por ejemplo, cebar mate, el tango...

---

(3) Mario Vargas Llosa, en el diario *Expreso*, Lima, 7-II-65.

(4) Lapesa, R.: *Personas gramaticales y tratamiento en español*, Homenaje a M. Pidal, IV, 1970, 141-167. Solé, Y.: *Correlaciones socioculturales del uso del «Tú/Vos y Usted» en la Argentina, Perú y Puerto Rico*, Thesaurus, XXV, 1970, 161-195. Weinberg, B.: *La evolución de los pronombres de tratamiento en el español bonaerense*, Thesaurus, XXV, 1970, 12-22.

«Después fuiste la amiguita
de aquel viejo boticario,
y el hijo de un comisario
todo el vento te sacó...

Oliveira canturreaba el tango [102].

Los elementos léxicos que más nos llaman la atención por su escaso (o nulo) uso en la Península tienen que ver con términos que reproducen objetos muy concretos y de empleo frecuente. Así tacho, caja de útiles, saco, pieza, pibe, boliche, traste, pavita, polenta, letrina (en el español peninsular está reducido a los campamentos militares), anteojos (el término más usado en la Península es gafas).

«... Papá se había ido al boliche del tuerto» [99].
«... a quien no le gustaba en absoluto que le anduvieran en el traste» [99].
«... Cuando subía a mi pieza» [24].
«... en el bolsillo del saco» [24].

Adentrándonos en el campo morfológico y sintáctico, no existe una única tendencia, ni siquiera una que predomine sobre las otras, sino que los procedimientos expresivos representan una proteica composición de tendencias, audaces en su momento, y evocadas, mejor dicho, destacadas según los gustos y técnicas empleadas. No se nos olvida que el uso de técnicas como el estilo directo, indirecto y directo libre, monólogo interior, soliloquio, segunda persona, etc., requieren formas lingüísticas apropiadas para tal cauce o, en su defecto, las han propiciado.

Indudablemente, no se nos escapa que todo hecho gramatical conlleva en su génesis una intención expresiva. Este hecho gramatical puede discurrir siguiendo una elaboración de cláusulas acabadas —sintaxis tradicional— o bien provocar la ruptura de dichas cláusulas. En ambos casos puede conseguir el efecto estilístico deseado.

Pues bien, si tuviéramos que caracterizar el lenguaje de *Rayuela* no encontraríamos definición más apropiada que la de distorsión sintáctica, provocada por el tratamiento cinematográfico del tema, estilo nominal y por un sinnúmero de procedimientos expresivos.

Destaquemos algunos de dichos procedimientos: el impresionismo en el lenguaje.

Es el vehículo que propicia el presentar la realidad lo más mediata a la conciencia, como le llegan las sensaciones a los sentidos, unitariamente, sin analizarlas, produciendo en nuestro ser una impresión totalizadora de lo percibido.

El llamado estilo cinematográfico, al no poder cambiar de perspectiva mediante las cámaras, intenta una superación del impresionismo mediante la economía verbal, suplida, en parte, por las formas nominales del verbo, en particular del gerundio, al ser eminentemente descriptivo y creador de escenas por sí mismo.

> «La urdimbre de esa acción es una biblioteca mental surtida, dos idiomas, pluma fácil, interés irónico por la soteriología y las bolas de cristal, tentativa de creación de una mandrágora plantando una batata en una palangana con tierra y esperma, la batata criándose al modo estentóreo de las batatas, invadiendo la pensión, saliéndose por las ventanas, sigilosa intervención de Talita armada de unas tijeras, Traveler explorando el tallo de la batata, sospechando algo... [261].

El estilo nominal, las elipsis y la adjetivación plástica son medios necesarios para la consecución por medio del lenguaje del estilo cinematográfico.

> «Habían dormido con las cabezas tocándose y ahí, en esa inmediatez física, en la coincidencia casi total de las actitudes, las posiciones, el aliento, la misma habitación, la misma almohada, la misma oscuridad, el mismo tictac, los mismos estímulos de la calle y la ciudad, las mismas relaciones magnéticas, la misma marca de café, la misma conjunción estelar, la misma noche para los dos, ahí estrechamente abrazados...» [609].

Además de lo anteriormente expuesto, el procedimiento impresionista que hemos detectado por medio del lenguaje de la obra se consigue mediante la reproducción en estilo directo, indirecto y directo libre de ese fluir de la conciencia, que en la obra adquiere entidad propia.

Hemos de resaltar que el estilo directo libre puede aparecer sin signo alguno introductor, sin los tradicionales signos de interrogación y admiración.

El capítulo 69 está dedicado a reproducir en «Ortográfico» una noticia dada en un supuesto diario, logrando una aproximación fonética al habla viva de los argentinos; en este apartado es de destacar el «yeísmo», el «seseo» como rasgos típicos del español atlántico:

«Ingrata sorpresa fue leer en "Ortográfico" la notisia de aber fayesido en San Luis de Potosí el 1 de marso último, el teniente Koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio), Adolfo Abila Sanhes. Sorpresa fue porke no teníamos notisia de que se ayara en kama...» [429].

En otro caso lo ortográfico se convierte en un puro juego formal sin más trascendencia:

«... y lo importante de este hejemplo es que el ángulo es tan terriblemente hagudo, hay que tener la nariz casi adosada a la tela...» [98].

El capítulo 68, por su parte, presenta un intento puramente formal, ya que la disposición de los sintagmas están ordenados desde la perspectiva del significante, en detrimento del significado. No descartamos que tal disposición puede producir un significado puramente evocador, pero en sí las oraciones construidas son asignificativas:

«Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apoltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia» [428].

Otro aspecto interesante es la tendencia a marcar las sílabas bien dentro de la unidad palabra, bien dentro del sintagma:

«que ese te quiero te quie-ro» [51],
«solo-entre-los-demás» [120].

También nos encontramos con elementos escritos tal cual los oímos. Así se atiende a la contigüidad de los elementos fónicos:

«Como una estrella de un azul pierodellafrancesca» [81].
«Hubo un interludio de cierraparaguas» [54].

Asimismo nos hallamos con distorsiones, que a la manera de juegos de palabras, bien desde la perspectiva del significante, bien del significado, inciden lógicamente en aspectos morfológicos:

«Pureza. Horrible palabra. Puré y después za» [92].

Refranes o modismos en los que alguno de sus elementos se sustituye o simplemente se cambia por otro elemento que en su origen no está incluido, con lo que el modismo, al ser distorsionado, gana en expresividad e ironía.

> «Preguntémonos con el alma en la punta de la mano (¿la punta de la mano?). En la palma de la lengua, che, o algo así...» [92].

Indudablemente también existen giros idiomáticos que nos indican lo peculiar, lo familiar, las raíces del narrador; es decir, las expresiones que nos identifican con nuestro terruño:

> «Llovía a baldes» [146].
> «Y la noche que el soldado me tocó el traste» [110].
> «No seas sonso» [169].
> «... que juntan guita en Argentina» [173].
> «... son un macaneo inconmensurable» [173].

En cuanto a la derivación de palabras, encontramos que la lengua sigue su desarrollo de acuerdo con las reglas implícitas a todo proceso lingüístico. Lo que suele ocurrir es que cuando algunos derivados no han sido perfectamente asimilados, producen una llamada de atención: grotesquería (5), jazzología, mamadera, discada, amoricidio...

> «No me quedo por solidaridad ni por lástima ni porque hay que darle la *mamadera* a Rocamadour» [103].
> «Ahora solamente te falta reírte con todas las vísceras de mi grotesquería sin pareja, y la rematás fenómeno» [100].

Por lo que respecta a los apreciativos es indudablemente parco en su empleo, encontrándonos con prioridad casi absoluta para la sufijación en ito: jarrito, chorrito, jovencita, muñequita...

Hemos intentado, aunque brevemente, apuntar algunos de los procedimientos expresivos que conforman la realidad estilística de *Rayuela.* Pese a ello, es fácil intuir la enorme diversificación de tales procedimientos, como corresponde a una obra compleja y de primera entidad dentro de las letras hispánicas.

JESUS SANCHEZ LOBATO

Virgen del Coro, 20
MADRID-27

«RAYUELA» Y EL BUDISMO ZEN

En varios trabajos sobre Cortázar encontramos referencias a las relaciones que existen entre el pensamiento oriental y la mentalidad de nuestro autor. Pero casi todas estas referencias o son muy generales o tocan solamente algún detalle, se hacen casi como al paso, porque el interés principal de dichos trabajos se dirige hacia otras cuestiones. Por eso en este ensayo nos hemos propuesto examinar *Rayuela* únicamente desde este punto de vista, reuniendo ciertos aspectos y detalles, y enfrentándolos con las enseñanzas correspondientes del budismo Zen, para probar de esta manera las coincidencias y afinidades.

Entre las corrientes filosófico-religiosas del Oriente no es el budismo Zen el único que haya influido en la obra cortazariana, aunque esto tenga la mayor importancia. Por eso, en este trabajo, además del budismo Zen, encontraremos algunas referencias al taoísmo también. Budismo Zen, budismo mahayana y taoísmo no son cosas completamente diferentes, sino constituyen distintos grados de desarrollo, uno viene del otro, como, analógicamente, el protestantismo viene del catolicismo y el catolicismo, a su vez, de la religión judía.

Para iniciar nuestro examen partiremos del fenómeno más evidente, más obvio: el título de la obra. Según lo sabemos del propio Cortázar (véase la entrevista concedida a los Harss) (1), «originalmente *Rayuela* debió llamarse *Mandala*». El mandala es —para citar otra vez la obra mencionada de los Harss— una especie «de laberinto místico de los budistas, que suele ser un cuadro o un dibujo dividido en sectores, compartimientos o casillas —como la rayuela— en el que se concentra la atención y gracias al cual se facilita y estimula el cumplimiento de una serie de etapas espirituales. Es como la fijación gráfica de un progreso espiritual» (2). El título original fue cambiado, pero la obra misma quedó como era, la representación de un «progreso espiritual», simbolizado, esta vez, no por el mandala, sino por

---

(1) Luis Harss-Barbara Dohmann: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973, p. 266.
(2) *Loc. cit.*

un dibujo análogo y más generalmente conocido: la rayuela. Al describir Cortázar las luchas interiores de Oliveira y su progreso simbólico a través de las casillas de la rayuela, siempre tenía delante de sus ojos el desarrollo análogo del monje budista que utiliza el mandala (3). El título de una obra es siempre de gran importancia y es reveladora, trata de expresar —directa o simbólicamente— su esencia. Y si Cortázar quería darle a su novela el título *Mandala,* era porque consideraba que este término de la religión budista expresaba lo mejor la esencia de su obra. Lo cambió después solamente porque —según él mismo lo dijo en una entrevista— la palabra mandala es desconocida para el gran público, no le dice nada.

La aversión de Cortázar contra todas las instituciones tradicionales de Occidente es bien conocida. En varias páginas de *Rayuela,* el autor hace observaciones muy concretas sobre este punto. Pero, además de estas afirmaciones explícitas, también los elementos puramente novelescos de la obra son portadores de un mensaje semejante. Me refiero, sobre todo, a los caracteres de Horacio y la Maga, y a la acción.

Veamos ahora, ¿cómo se revela una de las enseñanzas básicas del budismo Zen —la exigencia de la vitalidad— a través de estos elementos de la novela?

La meta es la última casilla de la rayuela, el cielo o, hablado en términos de las religiones orientales, el kibbutz, el Idgrassil. Los caminos pueden ser varios, pero aquí, en la novela, llegaremos a conocer solamente dos: el de Horacio y el de la Maga. Dos caminos, dos actitudes humanas. Los dos protagonistas representan dos acercamientos, dos posibilidades. Dos modos de vivir, que no son solamente distintos, sino enteramente opuestos. Oliveira es el hombre del intelecto, conoce muchos libros, busca desesperadamente la solución filosófica del mundo. El y sus amigos integran el Club de la Serpiente. veira, la ignorancia es un símbolo del intelectualismo. Frente a Oliveira, la ignorancia de la Maga es casi fabulosa. Al visitar el Louvre, por ejemplo, Oliveira prefería no llevarla consigo, porque «tu ignorancia era de las que estropeaban todo goce» *(Rayuela,* 228) (4). Leía sólo novelones, casi nada conocía de la verdadera literatura. Asistiendo a las discusiones del Club de la Serpiente hizo preguntas absurdas. Al llegar al escaparate de una librería «había que situarle a Flaubert, decirle que Montesquieu, explicarle como Raymond Radiguet, infor-

(3) Véase también A. M. Pucciarelli: «Notas sobre la búsqueda en la obra de Cortázar», en *H. F. Giacoman: Homenaje a Julio Cortázar,* New York, Las Américas, 1972, pp. 184-185.

(4) Buenos Aires, Sudamericana, 1967. En adelante, todas las citas de *Rayuela* se refieren a esta edición.

marla sobre cuando Théopile Gautier. La Maga escuchaba, dibujando con el dedo en la vidriera». *(Rayuela,* 40.)

Y, sin embargo... A pesar de toda su candidez, la Maga está mucho más cerca de la solución de los grandes problemas que Oliveira con sus raciocinios y con la carga inmensa de sus conocimientos. Porque la Maga, en lugar de razonar, *vive.* Oliveira, por su parte, se da cuenta de eso y siente un fuerte deseo de alcanzar, de realizar esta forma de existencia, pero no puede escapar de sí mismo.

> Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire... Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada... Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden... Ese desorden que es su orden misterioso... le abre de par en par las verdaderas puertas... Ah, déjame entrar, déjame ver algún día como ven tus ojos. *(Rayuela,* 116.)

Con eso ya hemos llegado a ese punto importantísimo de coincidencia entre Cortázar y el budismo Zen: la exigencia de la vitalidad. Desde luego, no solamente en el budismo Zen encontramos este pensamiento —aparece, por ejemplo, en Klages, Goethe, Ortega—, pero aquí desempeña un papel muy destacado. Frente al razonamiento se opone la vida, la práctica. Esta actitud, con el término chino, se llama *wu hsin. (Wu* significa *no; hsin, corazón* y *mente; wu hsin, no mente,* es decir, no razonar.)

La Maga, según dijimos más arriba, no conocía los libros. El *Avatamsaka Sutra* habla así de la persona que se pierde en la especulación metafísica y entre los libros:

> Es como el pobre hombre contando día y noche tesoros que no le pertenecen, cuando en realidad no posee ni una sola moneda. Lo mismo sucede con el «gran saber». Durante algún tiempo podéis leer libros, pero cuidad de dejarlos a un lado en cuanto sea posible. Si no lo hacéis caeréis en el hábito de no aprender más que letras (5).

Para aclarar mejor la exacta coincidencia del pensamiento Zen y la actitud cortazariana en este terreno citaremos, primero, algunos pasajes del libro de Mariano Antolín-Alfredo Embid, *Introducción al budismo Zen* (Barcelona, Ed. Barral, 1974), y después, unas cuantas líneas de *Rayuela.*

---

(5) Citado por Mariano Antolín-Alfredo Embid: *Instroducción al budismo Zen,* Barcelona, Barral, 1974, p. 30.

En la obra de Antolín y Embid leemos:

> El Zen es... *una experiencia personal inmediata y no un conocimiento* que se adquiere por el análisis y la comparación (p. 12).
> El Zen exige que cada cosa sea experimentada directa y personalmente por cada hombre en lo más profundo de sí... (p. 12).
> Las exposiciones del Zen son impresiones directas de la experiencia y no autorizan a ninguna interpretación intelectual o metafísica; exigen que el intelecto permanezca tranquilo... (p. 71).
> El Zen se niega a toda explicación y debe ser vivido (p. 72).

Veamos ahora en *Rayuela:*

> Lo que me revienta es la manía de las explicaciones, el *logos* entendido exclusivamente como verbo (p. 52).
> Descubrir el método antiexplicatorio... (p. 51).
> Explicar, explicar —gruñía Etienne—. Ustedes si no nombran las cosas ni siquiera las ven. Y esto se llama perro y esto se llama casa, como decía el Duino. Perico, hay que mostrar, no explicar. Pinto, ergo soy (p. 51).

Estas citas no necesitan comentario. Hablan por sí mismas, demuestran claramente la coincidencia. La única cosa sobre la cual quisiera llamar la atención es un detalle de la última cita. Cortázar, lo mismo que el Zen, quieren evitar no solamente el raciocinio y la explicación, sino hasta las palabras. Por lo menos el exceso de palabras. Etienne dice:

> Ustedes si no nombran las cosas ni siquiera las ven. Y esto se llama perro y esto se llama casa...

Antolín y Embid dicen:

> ... el Zen es la «verdad de la vida» y, por ello, necesita emplear algo más íntimo y más inmediato que las palabras para simbolizar a la vida en su constante movimiento. El maestro Tai Hui (1089-1163) ya decía que «el Zen no tiene palabras, cuando se tiene el *satori* se tiene todo» (p. 129).

Aún podríamos aumentar el número de los ejemplos, pero por el momento nos contentaremos con los citados. Ellos demuestran que de los dos caminos posibles, el camino de Oliveira y el de la Maga, es el último el que ejerce una mayor atracción sobre Cortázar, y que la mentalidad encarnada por la figura de la Maga está estrechamente vinculada con el pensamiento Zen.

Pues bien, Oliveira simboliza «el Occidente», y la Maga, «el Oriente». Quedándonos dentro del simbolismo oriental encontraremos otras correspondencias también. En el carácter de la Maga hallamos varios rasgos que corresponden al *yin,* y en el carácter de Horacio encontramos otros tantos rasgos que corresponden al *yang.* ¿Qué son el *yin* y el *yang?* Son componentes del *Tao.* Citaremos otra vez del libro de Antolín y Embid (p. 21):

> Dibujado, *Tao* es el círculo que rodea y contiene dos principios opuestos, *yin* y *yang,* que metafóricamente pueden traducirse así:
> *Yin:* oscuro, pasivo, femenino, tierra, húmedo, receptivo...
> *Yang:* luminoso, activo, masculino, cielo, seco, creador...

Según se ve, *yin* es el componente «femenino», pero, además de eso, tiene otras características también que corresponden a las de la Maga: así, por ejemplo, «oscuro» apunta a su falta de cultura, y «tierra», a su concepción realística del mundo. Frente a ella, el componente masculino, *yang,* o sea, Horacio, casi siempre está en las nubes («cielo»), es «luminoso» por la cantidad de sus conocimientos, es «activo» por su búsqueda incesante, es «creador» porque quiere crear una filosofía completamente nueva.

A continuación del pasaje anteriormente citado de la obra de Antolín y Embid, leemos las siguientes palabras:

> La polaridad entre ambos (el *yin* y el *yang)* no es absoluta, puesto que cada uno participa en la naturaleza del otro; así en la representación pictórica habitual del *Tao* la zona negra contiene un punto blanco, y la blanca un punto negro.

Esta frase nos facilita el acceso a otro pensamiento que tiene tanta importancia dentro de la obra de Cortázar como en la mentalidad del budismo Zen. Se trata de la evitación de las dicotomías, del dualismo, de las separaciones tajantes. Se trata del espíritu de la compenetración mutua.

Veamos primero dos pasajes de *Rayuela:*

> —Dicotomías occidentales —dijo Oliveira—. Vida y muerte, más acá y más allá. No es eso que enseña tu bardo, Ossip... será algo más plástico, menos categorizado. En un punto nacía el callo, la esclerosis, la definición: o negro o blanco, radical o conservador... carne o verdura, los negocios o la poesía. (*Rayuela,* p. 33.) (Se exponen ideas similares en las páginas 438, 439 y 558 de *Rayuela.)*

Cotejemos ahora estas líneas con un pasaje de *Lankavatara Sutra:*

> ¿Qué se entiende por no-dualidad? Significa que claro y oscuro, largo y corto, negro y blanco son términos relativos y no independientes los unos de los otros; como *nirvana* y *samsara*, todas las cosas son no-dos; no hay samsara excepto allí donde hay nirvana; pues la condición de su existencia no tiene un carácter de exclusión mutua. Por eso se dice que todas las cosas son no-duales (6). *(Lankavatara Sutra* es uno de los textos fundamentales del budismo mahayana, y, al mismo tiempo, es el Sutra preferido del Bodhidharma, fundador del Zen.)

La supresión del dualismo y de las categorías rígidas, que es una de las enseñanzas importantes del budismo Zen (7), es, a la vez, una de las ideas más recurrentes no solamente de *Rayuela*, sino de toda la obra de Cortázar.

En ciertas páginas de *Rayuela* se asoma otra idea que, interesantemente, también tiene su correspondiente entre las doctrinas del budismo Zen. Se trata ahora de la «inacción» o *wu wei* (8). *Wu* significa no (anteriormente ya hemos hablado del *wu hsin)*, y *wei* significa *actuar.*

Horacio Oliveira, durante su estancia en París, no trabaja. Se dedica enteramente a su búsqueda. Considera que primero hay que aclarar los problemas fundamentales, y solamente después se puede empezar a actuar. Opina que la acción sirve muchas veces como un pretexto para tranquilizar nuestra conciencia, como un método para huir de las cuestiones verdaderas. El tema de la acción e inacción aparece en varios lugares de *Rayuela* (pp. 31, 33, 198, 473, 474, 475), y las conclusiones de las discusiones coinciden con la enseñanza de *wu wei* (véanse las páginas 17, 24 y 26 del libro citado de Antolín y Embid). Lo que René Guenon dice sobre *wu wei* vale también para el modo de pensar de Oliveira: «No actuar no es de ningún modo la inercia; es, por el contrario, la plenitud de la actividad, trascendente, no manifiesta, en unión con el principio» (9).

Según hemos visto, en *Rayuela* abundan los pensamientos que coinciden con los del budismo Zen. Partiendo del título original de la novela, *Mandala,* hemos examinado la exigencia fundamental de la vitalidad, la repercusión del *yin* y el *yang* en los personajes de Horacio y la Maga, la aspiración a eliminar las dicotomías y la declarada

---

(6) Citado por Antolín-Embid, *op. cit.*, p. 62.

(7) Véanse también las páginas 21, 55, 100 de la obra citada de Antolín-Embid.

(8) Véanse: Daisetz Teitaro Suzuki: *Zen and Japanese Buddhism*, Tokyo, Japan Travel Bureau, 1970, p. 58, y Antolín-Embid, *op. cit.*, p. 24.

(9) *Le voile d'Isis*, octubre-noviembre 1922. Citado por Antolín-Embid, *op. cit.*, p. 26.

inacción de Horacio. Además de estos factores podríamos encontrar muchos más en *Rayuela,* que reflejan el espíritu, los métodos y hasta la terminología del budismo Zen. Lo que busca Horacio a lo largo de la novela es una clase de solución, una iluminación que coincide esencialmente con el *satori,* finalidad perseguida por los monjes budistas. Los maestros Zen, en lugar de explicar y hablar, preferían *hacer* algo, *mostrar* las cosas a sus discípulos o, simplemente, *darles golpes.* Según ellos, una intervención violenta, inesperada, una bofetada o un golpe con el bastón de bambú da, en ciertos casos, mejor efecto que largos años de estudios (10). Pues bien, también Cortázar propaga el mismo método, por ejemplo, en las páginas 442 y 489 de *Rayuela.* No en vano dan los Harss, en su libro mencionado, el título «La cachetada metafísica» al capítulo que trata la obra de Cortázar. Dentro de *Rayuela* hay escenas absurdas —por ejemplo, el episodio del tablón— que desempeñan el papel del bastonazo, y ésta es una de las funciones de la *antinovela* —de *Rayuela* también—, según el propio Cortázar lo confiesa (11).

La influencia del budismo Zen sobre *Rayuela* —como acabamos de verlo— es muy importante, y las doctrinas del Zen coinciden en muchos puntos con la mentalidad de Cortázar. Pero, a pesar de todas las semejanzas y coincidencias, sería equivocado pensar en una clase de identificación total, porque hay, desde luego, diferencias también. A ellas aluden a veces Cortázar mismo y algunos estudiosos (12).

ATTILA CSEP

Rezsó tér 5
1089 BUDAPEST (Hungría)

(10) Sobre este punto, véanse las páginas 108, 115, 116, 121, 125, 126, 136, 138 de la obra citada de Antolín-Embid y las páginas 60-61 de la obra citada de Suzuki.

(11) *Rayuela,* p. 490.

(12) Véanse, por ejemplo, Malva E. Filer: *Los mundos de Julio Cortázar,* New York, Las Américas, 1970, pp. 73-74, y Evelyn Picón Garfield: *¿Es Julio Cortázar un surrealista?,* Madrid, Gredos, 1975, p. 76.

62: MODELO PARA ARMAR ENIGMAS QUE DESARMAN

62, Modelo para armar es una secuela de *Rayuela* y las concomitancias entre ambas novelas son muchas más y más raigales que las que saltan a la vista. Toda la obra novelesca de Julio Cortázar proviene de un mismo proceso genético, está presidida por parecida poética y producida por procedimientos semejantes. *Los premios* es el apronte premonitorio; *Rayuela* consuma el acuerdo entre visión y medios de representación; el *Libro de Manuel,* a la par que cierra el ciclo rayuelesco, provoca la apertura a lo politicosocial.

Puesta en práctica de las propuestas narrativas de Morelli —ese *alter ego* teorético de Cortázar— *62* prosigue el intento de reversión del relato realista, persiste en el rastreo mántico en busca de una nueva condición humana, y lo radicaliza. También en *62* el código de conducción es negativo; guiado más por la contravención que por el acatamiento de las convenciones psicológicas, persigue una cierta insensatez de superficie capaz de provocar la entrevisión de otra congruencia que la causalidad sensata oculta. Y como *Rayuela, 62* es efectiva como novela y defectiva en relación con el programa que la motiva, porque intenta operar en la zona donde imperan las potencias sombrías, la de la congruencia por desvarío, la de las aprehensiones inefables que sólo pueden representarse mediante significantes oblicuos, la de los inescrutables arcanos, la zona oracular donde el sentido se condensa en coágulos refractarios a la significación.

El programa proviene del capítulo 62 de *Rayuela;* paréntesis metanarrativo en que se consigna una supuesta nota de Morelli, esboza un proyecto de novela cuyos personajes viven un drama suprapersonal, impulsados por incitamientos sublimales que los implican en interacciones ajenas a su voluntad. Los actores de esta dramaturgia concertada por energías que los utilizan según designios indescifrables, son secretamente cautivados y extraviados en una tentativa de mutación del homo sapiens en otra especie más humana.

La noción de figura es la base noético-poética de *62;* se trata de una trama desapercibida que puede incorporarnos como hilo de un ignoto tapiz, de un desconocido dibujo que nos incluye componiendo con entidades aparentemente disociadas una misma configuración. En *Rayuela* aparece a menudo esta idea de figura, de secretas simetrías y de concertaciones herméticas, la sospecha de ser baraja de algún tarot, taracea de un inadvertido mosaico, cara de un poliedro infinito. El análogo literario de esta *imago mundi* sería un relato en pedazos, lleno de brechas, un galimatías literalmente incoherente pero con una carga simbólica integrable en los sentidos segundos, una acumulación de fragmentos dispersos donde las ausencias son más significativas que las presencias o una discontinua sucesión de instantáneas capaces de cristalizar de pronto en una totalidad conexa. Y *Rayuela,* rompecabezas revelador, intenta materializar esta aventura, intenta desestructurar la contextura del realismo psicológico. Novela y antinovela en tensión disonante, basada en una estética de la disimilitud y de la fragmentación donde los boquetes y abrideros potencian su capacidad de irradiación semántica, *Rayuela* se acoje al módulo del collage o ensamblaje multívoco de componentes de las más diversa provenencia, coextensivos y en irradiación recíproca, que se interpenetran integrándose sin perder su alteridad. Las fuerzas centrífugas, la entropía desmembradora está intradérmicamente compensada por una red de correspondencias que conglomeran la turbamulta en una configuración que la trasciende, que trastocan el dislate en metáfora de acceso a la plenitud del centro, en camino al cielo. La apariencia de desfiguración resulta al fin emblema de una figura suprema.

62 desecha casi por completo los detenimientos reflexivos para concentrar su enfoque en los actuantes, abandona la diversificación simultaneísta del collage por una composición más concatenada, de más nítido diseño; traslada el desconcierto del plano de la anécdota a la intimidad de la conciencia. El engarce de las secuencias se consuma con precisión de relojero; los destiempos y los desespacios están dosificados como para crear incertidumbres enriquecedoras que perturban sugestivamente la cronología y la topología pero que no impiden recomponer las historias en juego. Al igual que *Rayuela, 62* opera por oposición complementaria de una figura amplificadora, que produce inflación epifánica, demoníaca, lírico-trágica y una contrafigura que provoca de deflación cómica, irónica, humorística. A la rabdomancia ambulatoria que concita los encuentros magnéticos con la Maga se contrapone en *Rayuela* la pérdida y recuperación del terrón de azúcar; al amor de la plenitud erótica, el comercio sexual con la

linyera; al agujero cerúleo del circo, el agujero infernal del montacargas; al imantado lado de allá, el pedestre lado de acá. En *62*, a la figura nefasta de Helène quien mata simbólicamente a Juan, a través de su sustituto, el muchacho de la clínica (¿su paredro o *doppelganger?)* y es a su vez asesinada por Austin para vengar el extravío que ella provoca en Celia, se opone la contrafigura jocosa del gran desbarajuste armado por Marrast, promotor de la invasión de los neuróticos anónimos en la sala segunda del Courtauld Institute. Austin es el agente de enlace de ambas y el designado por las furias para castigar la transgresión. A la figura del vampirismo de Frau Marta, espiada por Juan y por Tell, quienes la siguen paso a paso en sus aprontes para seducir a la turista inglesa, corresponde la contrafigura farandulera del naufragio de Polac y de Calanco en la laguna y de su estoica instalación en un islote, a la espera de que los absurdos intentos de socorro tengan algún éxito. La figura de la revelación de las claves en el restaurante Polidor se complementa con la inauguración de la estatua de Vercingétorix en la plaza de Arcueil que moviliza a toda la barra del Cluny para concitar los enlaces y desenlaces que completan la telaraña, la estrella de evasivas puntas.

El puzzle de ciudades imbricadas es teatro de historias que se entremeten e intrincan en vaivenes desorientadores, como ocurre con las coordenadas tempoespaciales, hasta armar la figura enigmática que las constela y las modela en conglomerados por derecho propio, en concatenaciones fulgurantes, en coágulos que cuajan y huyen simultáneamente. Colmo que sobrepasa la capacidad de discernimiento, se conoce sólo como oscura certidumbre; misterio fascinante, llamado desasosegador, se lo palpita o presiente en momentáneas revelaciones; signo de lo numinoso (fasto o nefasto), se lo vislumbra sólo por vía mística y la palabra alcanza apenas a sugerirlo, a balbucearlo. Tal noción de la figura muestra concomitancias evidentes con el hueco taoísta, con el satori zen, con el mandala tántrico, con las visiones de Juan de Yepes en la noche oscura del alma. Pero en *62* hay, como remedo de la magna, una figura textual, inscripta por la historia y consignada por el discurso, que es la gestora del relato. Por la fortuita convergencia de estímulos intercesores, Juan la atisba como premonición y Cortázar la formula como enigma, como criptograma: «(...) acaso la constelación brotaría intacta del aura todavía presente, se sedimentaría en una zona más allá o más acá del lenguaje o de las imágenes, dibujaría sus radios transparentes, la fina huella de un rostro que sería a la vez un clip con un pequeño basilisco que sería a la vez una muñeca rota en un armario que sería una queja

desesperada y una plaza recorrida por incontables tranvías y Frau Marta en la borda de un pontón» (14) (*).

Zodíaco funesto conjurado por poderes impenetrables o sueño de algún dios demente, la figura de *62* tiene su clave principal en la condesa ninfómana Erszebet Bathori, que consumó orgías asesinas en su Basilisken Haus, en la Blutgasse del barrio vienés de los palacios barrocos. Basilisco establece emblemáticamente la concomitancia entre la condesa, vampira carnal, y Helène, vampira mental, preponderante polo de atracción dentro de las circunstancias de *62,* la catalizadora de fieras pasiones, la Diana reprimida, señora de la naturaleza salvaje, implacable con las mujeres que ceden al amor, la cazadora que sedujo a Acteón para librarlo luego a la voracidad de su jauría. Basilisco se liga anagramáticamente con el Sylvaner solicitado en el Polidor donde Juan, mientras lee en *6.810.000 litres d'eau par seconde* de Michel Butor una cita de «Les chutes du Niagara» de Chateubriand, oye a un comensal pedir un *chateau saignant* que por desliz semántico se trasmuta en *chateau sanglant,* como el palacio de la condesa Bathori. Frau Marta representa su reencarnación vienesa y la muñeca de Monsieur Ochs, que termina destrozada como las camareras de la condesa y con su carga obscena al descubierto, es su fetiche, el conductor impregnado de la fuerza maléfica, el sustituto del objeto del deseo perverso.

Los hilos se enlazan sutilmente para enredar a los personajes en una trama equívoca, hecha de desplazamientos incontrolables, de actos fallidos, de tropismos involuntarios, de atracciones y rechazos regidos por centros de gravitación que los excentran, que los desorbitan. Marrast ama a Nicole quien ama a Juan quien ama a Helène quien posee pero no es poseída, quien no ama a nadie por una oscura inhibición, andrógina imposibilitada de abrirse y darse y confundirse. *62* se estructura sobre la base del desvío y desvarío, de la desubicación productora de extrañamiento; historia de personajes y discurso de significantes todos constantemente desplazados. Por fin, la condesa es esa Pandora, procreada por todos los dioses reunidos, que detenta la suma de los poderes malignos para alojarlos en la intimidad de sus víctimas, aquella que desvía el espíritu fogoso de los deseos bienhechores a los perversos, y esta novela es su caja.

Aquí también Cortázar boga en pos de los flujos e influjos que operan por propio impulso, de las corrientes osmóticas, de las circulaciones recónditas, y el relato está impelido por la implícita

* Los números entre paréntesis indican la página de Julio Cortázar: *62, Modelo para armar.* Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.

pero pujante presión del inconsciente, por las extrañas fuerzas de la entraña, por el oscuro tramoyista sin rostro que compulsa a repetir los trances de la especie. Así *62,* danza de amor y de muerte, se va convirtiendo en encrucijada de violencias fundamentales, porque substancialmente el dominio del erotismo es violento y violador, colinda con el abismo atractivo de la muerte, restablece como ésta la indiferenciación del comienzo, restaura como el sacrificio la continuidad de los seres discontinuos, el igualamiento primordial. Toda la movilización erótica del relato tiende a la vida disoluta, a la puesta al desnudo, al desarme de la estructura del ser cerrado, a la confusión de lo distinto, al desarreglo de los cuerpos conforme a la posesión de sí, de la individualidad durable y asentada, todo el texto tiende a abrirse a esa incognoscible continuidad que colma y pasma.

Como siempre, en Cortázar lo esotérico se insinúa intersticialmente entre el acaecer exotérico del relato; se entrevé por paulatino desfasaje, a través de las fisuras de lo apariencial novelado. Para posibilitar esa lateralidad abierta a las coincidencias turbadoras, a las disrupciones de lo insólito, pone en escena un grupo humano factible pero excéntrico, cuya marginación con respecto al mundo pragmático, al orbe laboral, a la razón productiva, les da máxima disponibilidad, les da la porosidad virtual para poder entrar en la zona milagrosa, en el entremundo de extramuros desembarazado de urgencias materiales. Como el Club de *Rayuela* o la Joda del *Libro de Manuel,* la barra del Cluny es un conciliábulo de *outsiders,* un festivo clan de descolocados o desencasillados casi por completo ajeno a situaciones utilitarias. La razón insensata la rige; ambulante cofradía de temperamento travieso, de inspiración lúdico-humorística, cultiva la complicidad a través de sus propias ceremonias y sus propios ritos de pasaje, su jerga en clave y su código de juegos. Cultiva una inconducta discreta, una módica anormalidad para no dejarse atrapar por el decoro burgués, por la textura adulta. Trama divertimentos gratuitos para evitar ser aplanada por la conformidad masiva o para paliar angustias, para taponar provisoriamente el gran agujero. Como en *Rayuela,* los hombres de *62* luchan contra el desasosiego existencial, libran la pelea metafísica y se ejercitan en la atenta desatención al acecho de absolutos.

El triángulo argentino de Juan, Polac y Calanco trae reminiscencias del trío de *Rayuela;* entre ambos circula el mismo aire patafísico, la misma aplicación al juego como base de albedrío y como plataforma de lanzamiento para trasponer el espejo. Siempre dispuesto a abrir las puertas para salir a jugar, Juan es el más atento a los llamados

de extramuros, a la revelación intersticial, a la sorpresa osmótica, a las momentáneas mostraciones de otro orden; está a la espera del arranque de sí mismo, del salto transbordador; es el más atribulado por la carencia óntica y el más adepto del merodeo metafísico. Mientras Juan se entrega al extravío y al extrañamiento mediúmnicos, el desafuero y el frenesí visionarios, Polac y Calanco asumen una distancia irónica, se ejercitan en la distención lúdica y en la sustracción humorística. Mientras el discurso de Juan se arrebata y arrebola, se vuelve a menudo paroxístico, oracular, extático, miticometafórico, buscando la expansión pletórica, el remonte o el naufragio, el transporte transfigurador, Polac y Calanco son los transmisores del humor que desinfla la hinchazón sentimental, que retrotae a la superficie la ascensión trascendente, que reflota a la palabra entrañable. Parodia de cafishios que exageran los rasgos regionales, practican la malicia cordial, ejercen un sarcasmo fraterno, aparentes pantallas de separación con las que simulan mantenerse al margen de los entuertos sentimentales de la barra. Caricaturizan el español rioplatense mediante un lunfardo macarrónico proclive a toda clase de manipulaciones divertidas. Con sus pases, jugarretas y patrañas verbales liberan a la lengua de gravámenes gramaticales o referenciales para devolverle festivamente su plasticidad primigenia.

Todo el acaecer narrado aparece como iluminación reminiscente suscitada por la amalgama de sucesos fortuitos que de pronto convergen hacia un centro coagulante, y el aglutinamiento súbitamente cristalino halla su cohesión en un espacio propicio, el restaurante Polidor, durante una cena de nochebuena en soledad. Esa tierra de nadie en un estado de desamparo deviene espacio fuerte que conecta con lo axial, lugar intercesor. El anodino restaurante ingresa en la zona del laberinto o del mandala, cobra derecho de ciudad. Al igual que los cafés, ciertos hoteles, algunos medios móviles —ascensores, trenes, tranvías—, obra de intermediario entre lo periférico y lo central. La historia penetrante de *62* ocurre, mejor dicho concurre, en una geografía y una cronología amétricas, oníricas, alucinantes. La topología urbana de *62* es en última instancia figuración de un espacio interior, no de objetos sino de reflejos, de espectros, de sombras, donde los signos difusos, los significantes díscolos entablan por recóndita afinidad sus concatenaciones íntimas, se avienen alusivamente al orden deseado y deseante. El lenguaje deja de circular objetivamente por los alineamientos de la interlocución normal, se vuelve sistro revelador de la base carnal que lo profiere, del cuerpo parlante, del sujeto palpitante. Desorganizada la logística de las relaciones

habituales, lo que de costumbre está como soporte sensible (en tanto tácito vivir del cuerpo) del sentido apto para la comunicación social recobra sus fueros, aflora como sentido oculto, como sentido del sentido, para poblar la conciencia de pujos, de acicates, de ruidos que desplazan a las abstracciones generadoras de pensamiento y la someten a la física natural de flujos y reflujos, de vibraciones, de propagaciones ondulatorias, de intercambios energéticos, de descargas, de ingestiones, combustiones, deyecciones, como si las propiedades sensibles, sobre todo acústicas, prevaleciesen sobre el sentido.

Para figurar la experiencia alucinatoria el relato recurre sobre todo a metáforas espaciales de desdoblamiento, bifurcación, sustracción, intrusiones, intersecciones, a efectos de eco, de boomerang. Los acontecimentos se viven con íntima extrañeza como asalto de un colmo de realidad insólita o como incursión en el reverso de la apariencia, se viven como apremio de una imperiosa figura en la que repercute el espacio visceral, la tempoespacialidad quinésica. La representación alucinada remite al ámbito de las dimensiones entrañables.

Viena —teatro de las orgías de la condesa y del vampirismo de Frau Marta—, Londres —escenario de la revuelta de los neuróticos anónimos—, París —arena del sacrificio simbólico de Juan y de la punición de Helène— integran, como ciertos sitios de cualquier ciudad, la Ciudad propiamente dicha, medium, recinto privilegiado que conecta con los poderes providenciales, lugar epifánico (con la ambivalencia de toda puerta) donde se operan los encuentros y las mutaciones decisivas. Tabernáculo que encierra las claves, aleph, la Ciudad o la zona involucran el espacio de la conexión, espacio conjuntivo que concilia las heterogeneidades díscolas de la experiencia territorial y las concatena según una causalidad tan irrevocable como hermética. La Ciudad es metáfora de la novela, la Ciudad es *62, Modelo para armar* y la zona, sus secuencias coagulantes.

Con la Ciudad puede vincularse cualquier lugar, objeto o circunstancia; la Ciudad puede extenderse por doquier, librar en un inesperado momento su acceso; la Ciudad es cambiante, metamórfica, la Ciudad es un lugar mental, pertenece al teatro de la memoria; es estación mnemónica, afloramiento al campo de la conciencia de un vivir reprimido que ella no puede inteligir, que sólo atina a entrever imaginariamente a través de sus metamorfosis simbólicas. A la Ciudad se entra por la noche, se la reconoce por una «expectativa agazapada», por pálpito, allí convergen los paisajes reservados por la memoria en los trasfondos. Ella contiene los paradigmas personales de una

experiencia del espacio interiorizado; canal que la corta, pontones y tranvías que la cruzan, mercado con portales y con tiendas de frutas, calles que serpean, calle de altas aceras, hotel con verandas tropicales, siniestros ascensores, retretes sucios donde la cita es perro y no se da.

La Ciudad es descendimiento por la imaginación somática hacia lo corporal entrañable, bajada cloacal al revoltijo del fondo, al maremagno de lo genital y excrementicio:

Entonces andará por mi ciudad y entraré en el hotel
o del hotel saldré a la zona de los retretes rezumantes de orín y de [excremento,
o contigo estaré, amor mío, porque contigo yo he bajado alguna vez a mi [ciudad
y en un tranvía espeso de ajenos pasajeros sin figura he comprendido
que la abominación se aproximaba, que iba a ocurrir el Perro, y he querido
tenerte contra mí, guardarte del espanto.

(pp. 34-35)

La Ciudad es ignota, apenas figurable. Ciudad alucinatoria, poco tiene que ver con el orden mundano. Ambito de dimensiones insensatas, sólo puede representarse mediante aglutinamientos o condensaciones oníricas, a través de la profusión fantasiosa que se sobrepone a lo real o entabla con él una coexistencia caótica. El vivir profundo amenaza y por fin rompe el acuerdo de la conciencia con el mundo; ese vivir preserva su singularidad enquistándose en nódulos de extrañeza, no reductibles a las generalizaciones de la cordura, que interfieren la comunicación sensata y trastornan el equilibrio de los intercambios razonables entre mente y mundo. Signos sensibles y difusos, significantes huidizos entablan por oposiciones y afinidades extrañas un orden que impone su propia inmanencia. Cuando el relato alcanza sus ápices de excitación, ya no se deja historial, no se lo puede encauzar sucesivamente, hacerlo circular objetivamente por los alineamientos discursivos y los encadenamientos lógicos: se convulsiona, se pasma, delira, se vuelve rapsódico.

La cordialidad, cierto aire inocente, un temperamento travieso, la gratuidad lúdica y el desprendimiento humorístico ocultan en *62,* o por lo menos morigeran, la carga insidiosa, el apremio perverso, la pujanza pulsional que impulsa el decurso, que presiona buscando abrimientos, buscando camorra, romper los retenes de la sucesión anecdótica, desbarajustar la ilación causal, descoyuntar la mecánica narrativa, provocar el desfogue. *62* tiene exteriormente apariencia de

equívoca juguetería; se presenta como casa de muñecas o teatro de marionetas pero narra una errancia fantasmática. La historia eventual es suplente simbólico que logra trasponer al campo narrativo la historia indecible; la historia figurada relata una deriva arrancada a la profundidad onírica, que sólo puede acceder al orden de la conciencia, al orbe verbal, como espectro o proyección de la intencionalidad inconsciente, que sólo puede aflorar como mediación imaginaria, infiltrando en el contexto de la apariencia fáctica presencias y presentires metafóricamente traspuestos. La imaginería interpósita (figura, fetiche, vampiro, ciudad, zona, paredro) hace irrumpir en la objetividad mundana las figuraciones del vivir recóndito que conllevan su propio contexto.

En *62* la mundanidad es aún más fantasiosa (o fantástica) que en las otras novelas de Cortázar. Las funciones téticas están menguadas y, dentro de parámetros exteriormente circunscriptos al realismo, hay mínima voluntad de postular categorías objetivas o de ceñirse al marco de las restricciones empíricas. Urdido históricamente por imposición de la preceptiva novelística, el relato busca contravenir los parámetros que lo constituyen como género: provoca ubicuidades y simultaneidades peregrinas, descoyuntamientos tempoespaciales, equivocidades visionarias, apariciones extrañas al sistema referencial, como si otra ficción más entrañable se apoderase del imaginero y lo cautivase. Por fin *62* pone en escena la fascinación de un soñador capturado por su sueño; *62* es el espectáculo de una proliferación de imágenes enigmáticas, de un pulular de significantes huidizos (como los insectos que el paredro mira revolotear en torno del farol) que surgen como vivir en sí y como vivir a través de la ficción un vivir tan vívido y tan concerniente como el de la legislada vigilia.

Con la mundanidad suficiente como para instalar la ficción en el supuesto horizonte de la experiencia posible, el simulacro realista va dejándose infiltrar por los impulsos delirantes, es trastornado por la presión de pujos informes e indecibles a los que hay que dotar de aparición verbal. El encadenamiento escénico se enreda, se abisma abierto en las intensidades díscolas, a una reverberación frenética (ápices de éxtasis de euforia y de terror: videncia de Juan, su voyeurisme en el momento en que Frau Marta va a morder el cuello de su víctima, posesión de Celia y de Juan por Hèlene, cita de Helène). La dramaturgia metaforizada la mutabilidad de esa intencionalidad tan omnipresente como escurridiza que liga al deseo, a las fuentes de la avidez y del miedo con sus objetos inasibles y sus imágenes sustitutivas. Juan, Helène, Nicole —triángulo cardinal del relato— se con-

vierten paulatinamente en sujetos afantasmados, en figurantes del extravío, en fantoches del amor y de la muerte.

62 intenta historiar un revoltijo prehistórico, de dotar de imagen accesible a la agitación, a la promiscuidad del fondo ciego y denso. *62* presenta lo que sobreviene a una conciencia abierta a fuerzas entrópicas que la desestructuran, sin pretender neutralizarlas por el distanciamiento juicioso, por efectos de perspectiva o mediante los cortes separadores de la diferenciación reflexiva, sin querer sustraerse a la posesión de una experiencia radicalmente subjetiva. En la radicalización de lo subjetivo reside, según Cortázar, la clave de una nueva objetividad, de una conciliación más justa entre mente y mundo.

Los personajes principales de *62*, aparecen, como los de *Rayuela*, bamboleándose al borde de la falla, en constante asomo al abismo poblado de ecos, de premoniciones y de prefiguraciones que atraen y aterran, todos cautivos del canto de las sirenas. *62* representa el avance de la confusión onírica que atrae hacia el polo subjetivo el acuerdo bilateral yo/mundo, fundamento de las categorías de la realidad. Los personajes son presa de estados regresivos o crepusculares; el mundo se desmembra, transfigurado por penetrabilidades e impenetrabilidades insólitas; se vive en un envolvimiento excitante y amenazador; todo se vuelve paisaje existencial, todo puede trasmutarse en la Ciudad; el sujeto es centro y excéntrico, foco y espectador expectante de una inmensidad imperiosa que lo subsume o lo exalta. El acontecer se proyecta y condensa en perspectivas embrolladas, planos perplejos, mudadiza marea, se precipita hacia ignotas desembocaduras. Loco devenir, extrapolación de dimensiones y de enfoques, erupción de lo fantástico que desbarata las adjudicaciones cuerdas. En sus puntos de fusión, de fisión, el relato se vuelve surtidor icónico; figuras y figuraciones pululan activando sus metamorfosis para simbolizar una inherencia y una otredad inalcanzables. Encuentros milagrosos o monstruosos del sujeto con su otro mundo, quimera suspendida entre cielo e infierno en el menguante del principio de realidad. La narración rompe los carriles anecdóticos y discursivos para presentarse como pura mostración, como el espectáculo de la conciencia atrapada en la telaraña de su propia representación, como presencia insinuante por inusitada, como presentimiento del vivir más profundo, como la experiencia más íntima que sólo puede figurarse por trasposición, infiltrada en el mundo sólito para impelerlo hacia su más allá. Así cesa en los ápices la ley de exclusión recíproca de los subjetivos y lo objetivo para admitir la ambigüedad de sus mezclas, y sobrevienen los tránsitos mutuos, los traspasos, la

transfiguración acatada a la vez como vivida y fictiva, con el estatuto equívoco de toda ilusión artística.

La representación apunta por extrañamiento a la zona de penumbra, a lo misterioso y numinoso, busca satisfacer figuradamente las nostalgias primordiales. En esa napa, en esa deriva, la experiencia imaginante tiene que estar ligada a modalidades dramáticas, a los artificios escénicos del alucinamiento, al fingimiento de prodigios, a lo extático, a los rituales del arrobo, a una temática magicoesotérica y a formas de expresión poética. La conciencia renuncia a sus fueros reguladores y se deja invadir por la extrañeza de un mundo vacilante, perpleja y aturdida ante la fascinación de lo entrevisto, de ese indecible que arraiga en el oscuro, en el soterrado punto de articulación del ser con el desear, de la vida con la muerte, de esa significación siempre implícita y siempre transfuga, por fin no modulable, por fin no proferible.

SAUL YURKIEVICH

48, rue Pernety
PARIS (Francia)

COMENTARIO DE UN CUENTO

Frente al intento de exégesis total de la obra literaria, de enlazar la coherencia de los significados y de las funciones, está el deseo de comentar la propia obra.

El comentario no es un caudal de nociones positivas que adelanta o retrocede con respecto al objeto: el comentario es un intento de penetración cuyo orden es un abanico de imágenes y de actos escogidos.

El origen primordial es la palabra, fundada sobre un horizonte móvil de significados y de presencias, de eslabones gratuitos que devuelven límites nuevos, fronteras extrañas, longitudes desvanecidas.

La interpretación alcanza el significado de manera moral: desde unos significados o principios procuran otros inseparables del orden anterior. Antes de interpretar el discurso hay ya un mundo de órdenes conocido: el objeto ingresa en ese orden, la moral preserva de la destrucción al mundo.

La penetración por el comentario es plena. Del primer acto deliberado, el comentador se sumerge en un mundo de gratuito anudarse de azares y correspondencias infinitas. Todo devuelve imagen. Todo palabra y muerte.

El comentario no se sacia consigo mismo, necesita más comentario. Buscar y buscarse, ése es el síntoma de la plenitud y del final. Todo encuentro es mortal. Toda lejanía revive. Muerte y horizonte, plástica de la palabra y juego móvil de sus articulaciones: los confines, como los orígenes, se sueñan: el vacío no precedió a los comienzos. El final es apenas un encuentro, un choque que rebota a longitudes que devuelven nuevas lejanías.

Es un movimiento sin pautas. No hay espacios en blanco donde la búsqueda reflexiona acerca de sí misma. No retrocede al comienzo buscando la explicación. El futuro no es la garantía de una muerte absoluta. Con los comienzos no nació la edad. En el futuro no hay muerte sólo. Descansa sobre su certeza y eso le basta para seguir.

El comentario se sostiene por la búsqueda (de la que los encuentros son parte); pero la interpretación en literatura es aniquilación

del juego de los interminables. Los límites del esfuerzo en la interpretación significativa son siempre los significados. Detrás anda el mundo de los conceptos válidos y relacionables.

Todos los fuegos el fuego es un relato de Julio Cortázar que puede encontrarse en el volumen del mismo título entre otros cuentos.

La estructura del relato es una doble narración yuxtapuesta que se refiere a dos sucesos: una lucha de gladiadores en un circo romano y la ruptura de una pareja que conversa por teléfono.

La verosimilitud lleva sin trabas los ojos del lector de una a otra pantalla y algo le va diciendo que no son distintos o, al menos, ciertas marcas la transportan sin dificultad en su camino.

Todo ello es más que un malabarismo en el género. Sólo en esa dualidad que se escapa está la penetración del lector en lo narrado. Una implicación oculta nos busca en el trayecto de uno a otro suceso. Hay como una fascinación que recoge un sentimiento perdido.

No hay temporalidad que separe los hechos, es decir, no hay historia. No hay unos ojos que miren la lucha de los reciarios con un sentimiento pasado. La literatura lo hace todo presente. El esplendor romano o la grisura del siglo XX importan porque Marcos, el gladiador, va a morir y Jeanne se va a tragar un tubo de barbitúricos.

No se busca la repetición —lo que ya sería alguna concepción de la historia— o más especialmnete la coincidencia o el detalle reflejado. Además, cualquier tipo de comparación con la historia de por medio haría de los dos sucesos dos cuentos independientes. Y, sin embargo, son el mismo. En los primeros párrafos de lectura podría dar la impresión de un relato doble, y habrá que mostrar que es una sola pantalla que nos dicta las imágenes y el juego de los acontecimientos. El reciario que se bate en la arena con el nubio y la conversación telefónica que mantienen Jeanne y Roland y todo lo que rodea estos hechos se inclinan a hacerme testigo y a mi reflexión testimonio. No hay argumentos estructurales que perfilen unos ciertos puntos de continuidad. Mi presencia en el transcurso no es, por otra parte, gratuita.

Algo mantiene esa unión. Es la tensión de las distancias. Mientras Marcos, el gladiador, espera agachado la embestida del hombre moreno, en lo alto de la tribuna, Irene, la mujer del procónsul, le recuerda en otra tarde y le desea (Irene se repliega al límite más hondo de sí misma, mientras por fuera condesciende y sonríe y hasta goza). Mientras Jeanne acaricia el gato, en el otro extremo del hilo Roland se sirve coñac esperando el desenlace fatal de aquella conversación penosa. En estos momentos sólo la distancia es percep-

tible. El deseo y el odio están del otro lado, a una distancia insuperable. No importa a qué se debe la tensión que engendra la distancia, porque la distancia en sí misma declara y expresa algo.

Al igual que el tiempo halla en la música una posibilidad de sustantivo, porque ésta tiene principio y fin y hace que ciertos instantes «se destaquen y estén, en cierto modo, garantizados de no desaparecer imperceptiblemente en el ritmo monótono del tiempo (1), así la distancia retiene en los individuos la posibilidad de ser nombrada, de ser algo. Esa distancia es signo que juega en la mente del procónsul y se encarna en él, punto de referencia en lo que sucede. Algo del procónsul lleva como signo esa separación. Sonia es la otra referencia de la distancia entre Jeanne y Roland. Algo de Sonia es también un signo que avanza. No se trata sólo de motivos o intenciones concernientes a alguien. No es un problema de motivo o de intención. Una relación de simpatía establece zonas imprevistas de enlace o de ruptura. Como lector puedo llevar algo del signo que establece distancias temporales o narrativas entre la lucha en el circo o la conversación telefónica. Sin mí quizá no habría dos sucesos. (Pero ¿cómo es posible?)

Las distancias se equiparan. Al mismo tiempo hay un signo que las hace evidentes. Pero no son signos puramente anunciadores. Son signos que se tocan y en su mutuo contacto alcanzan un tercer signo que señala, a su vez, otras distancias y otro abismo. Tal vez es el lector ese otro signo.

Hay otra dimensión a cuyo través podemos andar, sin distinguirlos, de uno a otro espacio narrativo.

Marcos ha soñado un pez y un camino entre columnas rotas. Ha oído, y eso no lo ha soñado, que no le pagarán con monedas de oro. («Y el que lo armaba ha dicho que el procónsul no le pagará con monedas de oro»).

Una interferencia en el teléfono provoca un fondo de cifras que van subiendo de tono a medida que transcurre el diálogo.

El pez de Marco es un pez soñado, como las columnas rotas. Un pez que presagia muerte. El gladiador, ante la certidumbre del pez, carece de reflejos para defenderse con habilidad de su adversario. Marco ahora no sueña el pez. Es una forma temblorosa que busca su sitio en un impreciso y móvil contorno de hostilidades. Todo le busca para matarlo. Como las imágenes del sueño, le atenaza una voluntad extraña. Su reflexión es una reflexión de final. El sueño sueña consigo mismo cuando termina. El pez y Marco sueñan su muerte un

(1) Thomas Mann: *La montaña mágica.*

instante antes de morir y, a la vez, son condenados al final del sueño con un desvanecimiento que no deja huellas ni sangre. Marco es soñado por un pez que se ahoga («...; quizá esas cifras digan más, sean más que cualquier discurso para el que las esté escuchando atentamente. Quinientos cuarenta y seis, seiscientos sesenta y dos, doscientos ochenta y nueve»). Algo de inexorable tienen los números. Algo que no admite disolución en ese orden prescriptivo con que cada cifra es la siguiente y también la anterior.

Roland elige cuidadosamente las frases. Una palabra inoportuna y Jeanne se desmoronará. En los lapsos de silencio se escucha una voz que va dictando cifras. Hay algo en las cifras de monótono, de ruido. O tal vez de compás. Las cifras hacen del tiempo de silencio un tiempo concreto con nombre. Un tercero habla y es escuchado por dos que no se han callado para oírle. Y cuando hablan hay una voz que les sigue, encima o debajo de la suya propia. Algo que marca, enuncia, delata. Habla para Jeanne y Roland un segundo lenguaje. Lenguaje que escruta a través del sonido de sus garabatos. Operaciones precisas, rupturas precisas. Formas exactas, replegadas y duras sobre sí mismas. Más alto que la palabra es el ruido de la distancia, los bosques de silencio. Nada calla. La distancia no calla. El silencio no calla. Empiezan a hablar los signos. Los personajes ceden la palabra, la palabra cede su silencio («Nadie entiende gran cosa en estos casos, querida»).

El lenguaje, los sueños, se encuentran y se buscan en los personajes y también al borde de los personajes mismos. Todo signo es superado por otro signo. Todo lenguaje, por otro. No hay aniquilamiento individual. Hay espejos que devuelven inexorable la imagen de la muerte.

Aún hay más: la necesidad del encuentro, su fatalidad, su goce, su experiencia posterior: espacio de pájaros ciegos que se buscan.

Todo tiende al encuentro: los individuos se conjuran para fraguar la búsqueda. Hay una tensión interna que mueve los resortes secretos. Las apuestas esperan un vencedor. Marco y el nubio dilucidan su suerte. El procónsul piensa que esa noche se lo dirá a Irene. Irene se pregunta por el veneno. Jeanne juega con los barbitúricos. Sonia se encuentra entre Jeanne y Roland. El lector anda en un país de imágenes que se cruzan, de dudas sucesivas y de negaciones que alcanzan un sentido y se mueve entre distancias que él mismo ha creado, esperando, sin saberlo, un último encuentro en el que descansar de su busca.

El encuentro es hallazgo, dilucidación, azar del movimiento. Da término a una imagen y compone otra. Alza nuevos edificios que se

mezclan en el horizonte. Incorpora suertes y sinos y rechaza la voluntad. Anda en el tiempo, su medio natural, y se rodea de imágenes y deseos. Cuando todo parece terminado hay todavía un fuego exterminador que ejecuta sentencias. Cuando la oscuridad cubre el cielo hay todavía un cuchillo que vuela en el aire. Brillan los ojos de los ciegos en la lluvia.

Todo se sucede y busca. Todo se sueña y se encuentra. Las huellas se borran en el camino de espirales. El sinsentido alcanza a los muñecos de trapo y a los hombres. Pero éste sabe que el signo es su conciencia y su sabiduría. Las formas se ven en la perspectiva: la distancia anuda los signos. Y el signo, a su vez, no es objeto de posesión. Se toca y desaparece. Se presenta y huye. Evoca por alejamiento. Infunde vida y conocimiento y participa de nuestra muerte. Encontrar es asegurarse el camino de la busca. El tridente del nubio espera desde siempre el cuerpo de Marco. La espada de Marco sabe lo mismo del pecho del gigante. El procónsul y Sonia se ven por un agujero del tiempo. Recobrada la unidad, el signo se disuelve en otra distancia, con otra marca. Muerto Marco, el procónsul está a merced de otro fuego. Por una galería secreta del cuento, Irene y su marido, el procónsul, Roland y Sonia, se encontrarán en ese fuego final que es signo y símbolo para todos. Y después del fuego proseguirán los signos. Pero del signo sólo conocemos su inexactitud. Podemos decir «se encarna» o «se refleja», pero no podemos señalarlo con el dedo. Que se disuelve y aparece es todo lo que sabemos. Que pronuncia palabras y que está en la escritura. Cuando se mueve crea distancias, provoca encuentros.

Lo decisivo está postergado. Lo inmediato es secreto, atrae la muerte y el río de las lenguas desconocidas.

Lo que era mucho se encontró y es uno. Lo que me acercaba al cuento me hace ahora huir de él. Prevalecen los signos: sin figura, sin nombre. Todo es, en este instante, el cuerpo de las llamas. En el pavor, toda huida es fatalmente el fuego. Lo que he visto me quema los ojos, ardo como esas distancias que ahora se consumen en una. Todo sale de su cárcel y acecha. No es el fin.

ALEJANDRO GANDARA SANCHO

Ferrocarril, 38, 4.º B
MADRID-7

«RELATO CON UN FONDO DE AGUA»: UNA INTERPRETACION

Relato, como algunos cuentos de Poe, con el que Cortázar muestra afinidad (1), gira, en un nivel superficial, en torno al asesinato de un monomaníaco: éste, al reconocerse en el ahogado de una pesadilla, mata a un amigo y arroja el cadáver al agua; confía en que el cadáver flotando en el canal satisfaga el pronóstico del sueño; la añagaza logra sólo intensificar su obsesión suicida: «todavía puedo matarlo otra vez, pero se obstina y vuelve y alguna noche me llevará con él» [114] (2).

El narrador posee carácter independiente del creador. Cortázar le comprende más íntima y profundamente que lo que él mismo pueda comprenderse. La estructura del relato revela una inteligencia crítica e irónica (3) y una coordinación artística que establece una perspectiva superior, que rebasa la del narrador. El ritmo de la narración, lenta al comienzo, se acelera a medida que el pavor se señorea del personaje y pierde el dominio de sí; psicológicamente muestra una progresión en su deterioro mental, que culmina, librado a su dinámica destructora, en el colapso mental inminente (4).

El relato, escrito en primera persona, desde la perspectiva interior del protagonista, presenta la estructura del soliloquio confesional. El silencioso interlocutor, a quien el narrador llama Mauricio, no interrumpe el monólogo, que queda netamente definido: «Uno habla

---

(1) «Cortázar pasó dos años de su vida traduciendo las obras completas de Poe» (Luis Harss: «Cortázar o la cachetada metafísica», en *Mundo Nuevo* núm. 7, París, enero 1967, páginas 57-74). Véase también Graciela Sola: *Julio Cortázar y el hombre nuevo* (Buenos Aires, 1968).

(2) La numeración entre corchetes insertada en el texto corresponde a las páginas del cuento, en *Ceremonias* (Barcelona, 1970).

(3) Antón Arrufat: «Las armas secretas de Julio Cortázar», en *Casa de las Américas,* año IV, núm. 26 (La Habana, octubre-noviembre 1964), pp. 130-134.

(4) El progresivo deterioro mental del narrador en «Relato» se observa en el protagonista y narrador de «Axolotl»; ambos personajes son, en cierta manera, precursores de Oliveira en su búsqueda existencial. Véase Ana María Barrenechea: «*Rayuela,* una búsqueda a partir de cero», en *Sur* núm. 288, Buenos Aires, mayo-junio 1964, pp. 69-73. Véase también Néstor García Canclini: «Los perseguidores», en *Cortázar: una antropología poética* (Buenos Aires, 1968), pp. 35-51, y Saúl Sosnowski: «La intuición de la muerte en *Las armas secretas* de Julio Cortázar», en *Hispania,* LII (1969).

con vos y es como si al mismo tiempo estuviera solo, y a lo mejor es por eso que uno habla con vos como yo ahora» [110]. El relato se desarrolla en dos planos: en el consciente, que se limita a lo que el narrador quiere que sepamos, y al inconsciente, que nos descubre indirectamente lo que desearía callar. Así, aun atormentado por su conciencia culpable, elude confesar su crimen; lo revela al sucumbir al terror que le avasalla ante la llamada de la víctima que le convoca a su muerte.

El cuento rebasa el testimonio psicológico, el del enfermo en encarnizada lucha contra sus impulsos suicidas, y explora la presencia del misterio; su poder sobre el mundo físico tangible y racional. En un nivel profundo, *Relato* es la historia infausta de un hombre que, en inquebrantable obstinación de permanecer en el «paraíso perdido» de la adolescencia, se desvincula de la vida normal y mora desasido de las cosas en el término de toda esperanza, cerradas las posibilidades de rectificación.

Hay ambigüedad poética respecto a la identidad del asesinado, Lucio; este personaje extraño reacciona respecto al narrador como el *alter ego* (5), que no le permite aceptar el aparato de lo establecido y le impele a la búsqueda torturante de su esencialidad: «nos mirábamos desde lejos, realmente desde ese otro mundo cada vez más atrás, el pobre paraíso perdido que empecinadamente él volvía a buscar y yo me obstinaba en defenderlo casi sin ganas» [113]. Es una clara alusión también al peregrinaje místico, o la búsqueda del Graal, tema obsesivo en Cortázar, que expresa la permanente indagación interior referida a un cielo, a un paraíso o edén, a una Edad de Oro mítica, a un kibbutz, y es metafóricamente el viaje al centro interior o abismo del ser (6). Lucio puede interpretarse entonces como el desdoblamiento del narrador, con el que debe fundirse para alcanzar la armonía de lo eterno en una ascesis o purificación personal tras el dolor y la muerte.

El sueño es en el cuento el antilogos, el mensaje sin palabras que contiene el grito inapelable del destino; es también el puente al universo arcano, que rebasa el esquema de la realidad lógica; presenta la óptica multiplicada y diversa donde lo irreal y mágico se entrecruzan con las formas consuetudinarias del vivir. En Cortázar, como en el surrealismo, la imagen subconsciente del sueño se impone a manera de una mecánica de la fantasía libre motivada por la voluntad de ahondar la irreductible incógnita, que palpita en el fondo

---

(5) René Micha: «Le je et l'autre chez Julio Cortazar», en *La Nouvelle Revue Française*, año XII, núm. 140, París, 1 de agosto de 1964, pp. 314-322.

(6) Luis Harss: *Cortázar o la cachetada metafísica.*

de una realidad vulgar; expone la permeabilidad entre sueño y realidad (7).

> En el sueño yo estaba solo en la isla, lo que era raro en *ese tiempo;* si volviese a soñarlo *ahora* la soledad no me parecería tan vecina de la pesadilla como *entonces.* Una soledad con la luna apenas trepada en el cielo de la otra orilla, con el chapoteo del río y, a veces, el golpe aplastado de un durazno cayendo en una zanja. Ahora hasta las ranas se habían callado, el aire estaba pegajoso como esta noche, o *como casi siempre aquí* (8) [111].

El paisaje nocturno de la pesadilla se ha instalado irreversiblemente en la vigilia del narrador, fundida su línea divisoria; es un paisaje de formas indeterminadas y luz lunar; es paradigma de la desolación por el complejo afectivo que transmite; el hondo desamparo y el absoluto aislamiento del narrador en el silencio alucinado de la noche. Simbólicamente descubre el paisaje la condición presente del narrador y su universo moral de incertidumbres. El angustioso despertar no interrumpe el sueño, que descubre la verdadera identidad de la realidad, que es la del sueño. Es decir, la peculiar calidad fantástica de la irrealidad soñada es la profunda e irrebatible realidad.

El aislamiento del narrador es la del ente desgajado de la realidad exterior, la del ente desprendido del tiempo y espacio físicos. El narrador mora en un universo remoto, inmóvil y atemporal, librado al flujo indeterminado de su pensamiento, que sólo puede empujarlo a la catástrofe; busca vacilante una justificación y una explicación de su existencia. La existencia se le aparece no como el ser, sino como la nada; «esa repleta nada que nos iba acosando sin que pudiéramos defendernos» [113]. El aspecto exterior del paisaje apunta a su significado arcano: es un «mundo remoto», «un mundo elemental» de barro y «mosquitos»; el «rancho medio podrido» se alumbra por una «lámpara de keroseno» [109], los senderos están cubiertos de «hojas secas» y «hojas muertas» [113].

El paisaje siniestro de *ahora,* decrépito y solitario, contrasta con lo que era *entonces:* el «verde mundo» [112] donde el grupo adolescente, amigo del narrador, acudía desde la ciudad. Era, pues, el mundo mágico donde la naturaleza poseía el frescor paradisíaco y su

---

(7) Ferdinand Alquié: *Philosophie du Surréalisme,* París, 1955; Anna Balakian: *Surrealism: The Road to the Absolute,* Nueva York, 1959; A. Cirici-Pellicer: *El surrealismo,* Barcelona, 1957; Maurice Nadeau: *Histoire du Surréalisme,* París, 1945-46, 2 vols. Véase particularmente el agudo ensayo de Alain Bosquet: «De un sueño nace una realidad tangible y aceptable», «Las realidades secretas de Julio Cortázar», en *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos,* Buenos Aires, 1968.

(8) El subrayado es mío.

radiante luminosidad; el lugar idílico de suprema armonía en el orden esencial. Se existía a salvo de la fugacidad del momento, «dueños de una sólida inmortalidad de cincuenta o sesenta años por vivir» [110]; se poseía el maravilloso asombro ante lo esotérico; se poseía la honda fe de posibilidades infinitas inexploradas y abiertas. Se sentía el horizonte desmesuradamente extendido como el principio de una inmensidad en eventualidad inagotable: «Me acuerdo de Láinez cuando nos decía que el Delta hubiera tenido que llamarse el Alfa» [109].

En la concepción suprarreal del universo como «inmenso jardín sin llave» (9), el adolescente, hombre-niño, recobra su esencia angélica merced a la intensidad de la percepción de la naturaleza. La adolescencia, en su manifestación más excelsa, es rebeldía, huida y confrontamiento con lo humano imperfecto del adulto, desacuerdo con el ambiente, fascinación por lo azaroso, por lo insólito, por lo excepcional, desgarramiento existencial, quehacer interior, indagamiento y búsqueda de la revelación del ser y aspiración de trascender; «nos daba por el remo, por leer poesía hasta la náusea, por enamorarnos desesperadamente de lo más precario y lo más perecedero, todo eso envuelto en una infinita pedantería de cachorros sonsos» [110]. Se vive trascendentalmente, y el narrador deja traspasar su enternecimiento en la simulada ironía al añadir: «Sabés, lo terrible de ese momento de la juventud es que en una hora oscura y sin nombre todo deja de ser serio para ceder a la sucia máscara de la seriedad» [110]. Es también la hora en que comienza a alejarse del «paraíso perdido» irremediablemente por segunda vez.

Los jóvenes idealistas de *entonces* han adoptado la máscara que conviene exhibir para funcionar más cómodamente; se han sometido a los encauzamientos formales de una sociedad convencional y, en confortable aceptación de la rutina, viven ahora vidas achatadas de triste domesticidad (10); han sido vencidos por necesidades de orden práctico y se resignan a una existencia trivial y a una muerte oscura. El tiempo es un elemento corruptor del hombre, concepto que tiene su origen en la novela del siglo XIX.

> La posición privilegiada de la novela en la literatura del siglo XIX se explica ante todo por la circunstancia del sentimiento de que la vida está siendo trivializada y mecanizada de manera irresistible... La novela saca su principio formal del concepto del tiempo destructor y corruptor de la vida, así como la tragedia

(9) Julio Cortázar: «La urna griega en la poesía de John Keats», en *Revista de Estudios Clásicos*, II, Universidad de Cuyo, Mendoza, 1946, pp. 49-61.

(10) Lanin A. Gyurko: «Authenticity and Pretense in Cortazar», en *BHS*, XLIX, 1972, páginas 51-65.

deriva el principio de su forma de la idea del destino intemporal que destruye al hombre de un golpe (11).

Los personajes mejores de la obra de Cortázar, y que el protagonista de *Relato* ejemplifica, no se salvan de la destrucción irremediable y final: son personajes desaforados en tenso duelo consigo mismos, que una fuerza irracional empuja a la catástrofe. Así, *Relato,* al mostrarnos indirectamente y por sugerencia el final ineludible del misterioso narrador, muestra el hondo nihilismo de Cortázar en su visión del hombre.

MARIA Z. EMBEITA

Sweet Briar College
SWEET BRIAR, Va. 24595
USA

---

(11) Arnold Hauser: *Historia social de la literatura y el arte,* Madrid, 1969, III, p. 105. El tema de la destrucción paulatina del tiempo es reiterativo en Cortázar. Así leemos: «La tarea de ablandar *todos los días,* la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, *cada mañana* topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo está en el mismo sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de *tiempo* con su letrero "Hotel de Belgique"» *(Historias de Cronocopios y de Famas,* Barcelona, 1971, p. 9). «Si se pudiera romper y tirar *el pasado* como el borrador de una carta o de un libro. Pero ahí queda siempre, manchando la copia en limpio, y yo creo que eso es el *verdadero futuro»* («Cartas de mamá», en *Ceremonias,* Barcelona, 1970, p. 164). La extenuación lenta e imperceptible, el deterioro y la ruina total de la vida en el tiempo lo describe Cortázar en relación con el amor en forma no trágica; es el resultado de la erosión persistente del tiempo en las relaciones humanas: «Iban al cine *como siempre,* hacían el amor *como siempre.* Para Luis ya no había en Laura otro misterio que el de su resignada adhesión a esa vida en la que nada había llegado a ser lo que pudieron esperar *dos años atrás» (Ibíd.,* p. 166). «La carta... lo metía, lo ahogaba en la realidad de esos *dos años* de vida en París, la mentira de una paz traficada, de una felicidad de puertas para afuera, sostenida por diversiones y espectáculos, de un pacto involuntario de silencio en que los dos se desunían poco a poco como en todos los pactos negativos» *(Ibíd.,* p. 164). El efecto aniquilador del tiempo en el amor se expresa con poder estremecedor en «El río», narración muy breve que presenta el monólogo interior del marido de la suicida; la situación se vuelve intolerable para la mujer [«te escucho quejarte (con razón, pero qué puedo hacerlo)»], que acaba arrojándose al Sena: «... hace tanto tiempo que apenas te escucho cuando dices cosas así...; qué me importa si te has ido, si te has ahogado o todavía andas por los muelles mirando al agua...; crees en tus amenazas, tus chantajes repugnantes, tus inagotables escenas patéticas untadas de lágrimas y adjetivos y recuentos. Merecerías a alguien más dotado que yo para que te diera la réplica; entonces se vería alzarse a la pareja perfecta, con el hedor exquisito del hombre y la mujer que se destrozan mirándose en los ojos para asegurarse el aplazamiento más precario, para sobrevivir todavía y volver a empezar y perseguir inagotablemente su verdad de terreno baldío y fondo de cacerola» *(Ibíd.,* pp. 18-20. El subrayado en el texto transcrito es mío).

LA ABOLICION DEL TIEMPO
ANALISIS DE «TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO»

1. *Todos los fuegos el fuego* tiene estructura de pirámide, pero la simple figura geométrica —válida como ayuda representativa— es aquí una pirámide historiada: monumento funerario egipcio o altar azteca; en uno y otro caso el fin perseguido es el mismo: vencer al tiempo y a la muerte, acceder de algún modo a la eternidad.

En la cúspide del monumento azteca se cumple un rito solar, rito de muerte para mantener propicia la fuente de la vida. En el monumento funerario se sustrae a los muertos a la acción del sol devorador para garantizar la supervivencia en el más allá. Ambigüedad del sol y del fuego: dioses vivificadores y saturnales, regeneradores y destructores.

La pirámide que construye aquí Cortázar es una pirámide de tiempo; si el amor destruye unas vidas y el fuego consume unos cuerpos, dos consunciones separadas por dos mil años se funden en una, son una: el tiempo ha sido desmentido, abolido, triturado entre dos historias paralelas, cuya alternancia en la narración se acelera, se adelgaza hasta fundirse en una sola.

La estructura del relato es de una simplicidad ejemplar. Dos triángulos de personajes —uno en una ciudad del Imperio romano, otro en una moderna ciudad francesa— consumidos por la pasión amatoria acaban calcinados por el fuego. Las peripecias de cada triángulo son relatadas en párrafos alternos, nueve por cada historia, que comienzan ocupando cada uno un determinado espacio expositivo y se van adelgazando en extensión a medida que el relato —como la pasión y el fuego— avanza, hasta fundirse en uno sólo. Historiados ambos relatos cada uno a un lado de la mediana del triángulo frontal de la pirámide, muestran y escamotean a la vez un juego verbal que es un exorcismo y un cautiverio: el relato quiere llevar al lector en el tracto de la lectura a una experiencia de abolición del tiempo; el vaivén, la simetría, la alternancia de lecturas intentan producir el balanceo rítmico por efecto del cual ambos relatos se confunden, se funden, sean un solo relato, una sola historia relatada, y, en el límite, el lector

mismo quede borrado, tachado en un universo en el que, al no existir el tiempo —ni, por tanto, la diversidad y la sucesión— pierda su identidad: se inmole.

La pirámide es de tiempo porque la experiencia que realiza el *lector es una experiencia de derelicción o pérdida en un pequeño* laberinto, porque si son indiscernibles dos sucesos acaecidos con dos mil años de separación y la confusión se incorpora sabiamente al relato, se está sometiendo al lector a la experiencia de abolir el tiempo en sí mismo —siquiera sea durante veinte minutos—. Pero quedarse sin tiempo, confundirse, es acceder de algún modo al rito del fuego en el que está escrito: todos somos uno y el mismo, lo uno es lo otro, lo que hace un hombre es como si lo hicieran todos los hombres; la libertad es una ilusión en un mundo en que fuerzas anónimas juegan con las vidas a capricho. Lección del fuego, del humo y de la ceniza: somos nadie, nuestro nombre es ninguno; nombres y rostros son máscaras de la nada; todo es nada; somos polvo y ceniza. Oriente y Occidente se dan la mano: la realidad es el no-ser, el yo es el *no*-yo, etc. Entre nosotros y el mundo romano, la ascética medieval instaura el rito de la ceniza; en nuestra periferia temporal y espacial otras civilizaciones cumplen los ritos del fuego, ritos de la vida y de la muerte, de purificación y transformación...

2. *La historia amorosa se duplica de otra historia calcinatoria,* y viceversa. A primera vista pudiera pensarse que el símbolo del amor —el fuego— duplicara lo simbolizado, con lo cual se conseguiría el abominable *monstruum in litteris.* Amor y fuego se refuerzan simbólicamente como armas para matar al monstruo real que se nombra: el tiempo. Consume el amor, calcina el fuego, pero lo que se quema en el cuento es el tiempo: los dos mil años que median entre una y otra historia; éste es el verdadero holocausto que propicia el relato literario.

Pero esta tentativa ustoria que intenta la literatura no es sino la reduplicación de aquella que el amor y el fuego —como el arte, en especial la música— realizan: matar el tiempo. El lector consuma la consunción.

El fuego es, entre todos los fenómenos naturales, el más apto para encarnar valores contradictorios: el bien y el mal, la vida y la muerte, la permanencia y la fugacidad, la creación y la destrucción. Resulta superfluo recurrir a Heráclito, para quien el fuego es el principio de todo, causa y modelo del devenir. En *El psicoanálisis del fuego,* Bachelard nos dice que «El fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá. La fascinación es entonces verdaderamente arrebatadora

y dramática; ella ensancha el destino humano; une lo pequeño y lo grande, el hogar y el volcán, la vida de una hoguera y la vida de un mundo. El ser fascinado escucha *la llamada de la pira.* Para él, la destrucción es algo más que un cambio: es una renovación» (p. 32). Y denomina a este instinto de vivir y morir *complejo de Empédocles.*

El amor, la muerte y el fuego se unen en el relato de Cortázar siguiendo una tradición tan vieja como los mitos y la literatura, como la humanidad misma. En el triángulo romano el amor es apenas neonato, pero no por ello menos intenso: ha bastado una mirada de la esposa del procónsul hacia Marco en anteriores combates para que el celoso marido precipite al esclavo en una trampa que será mortal. Ni siquiera han mediado palabras entre los amantes; la simple mirada, como una chispa, ha desencadenado la tragedia. En la escena francesa, una simple llamada de teléfono: «"Soy yo", dice Jeanne, pero se lo ha dicho más a sí misma que a ese silencio opuesto en el que bailan, como telón de fondo, algunas *chispas* de sonido... "Sonia acaba de irse", dice Jeanne, y el límite está franqueado, el ridículo empieza, el pequeño *infierno* confortable» (los subrayados son nuestros).

La escena primera está concebida como un sacrificio solar, ofrecido por el procónsul a su esposa; se acompasa de libaciones con el vino que les ofrecen el vinatero Licas y su mujer, Urania, testigos desconocedores del sentido íntimo del rito.

«Irene bebe un largo sorbo, que parece llevarse con su leve perfume el olor espeso y persistente de la sangre y el estiércol.»

La figura de Marco se recorta en un ambiente solar: «avanza hacia el centro de la arena; su corta espada brilla al sol, allí donde el viejo velario deja pasar un rayo oblicuo». La noche anterior ha soñado que es un pez; la clave del sueño aparecerá poco después: «Un río de escamas brillantes parece saltar de las manos del gigante negro...»; «la imagen misma del sueño frente a la red que baila ante los ojos y parece atrapar cada rayo de sol que se filtra por las desgarraduras del velario».

La escena francesa está concebida como un rito funerario: un tubo de pastillas junto a Jeanne, que acaricia el lomo del animal funerario por excelencia: el gato. Marco morirá por la acción física de un agente exógeno: el tridente del nubio que se le clavará en la carne. Jeanne morirá por un agente endógeno: un tubo de pastillas. El procónsul y su esposa morirán abrasados por las llamas en un escenario solar, externo; Roland y Sonia quedarán calcinados en una habitación de apartamento. Simetría invertida de las historias, que quedará unificada por la presencia de un elemento común, único,

eterno y omnipotente: el fuego. Si, como dice Borges, una buena historia —novela o relato breve— debe ser un juego preciso de ecos y vigilancias, el entramado de las premoniciones queda establecido en este cuento con la misma exactitud que el desenlace. En la escena contemporánea los elementos pireicos están disimulados bajo la aparente naturalidad: «"Ah", dice Roland frotando un fósforo. Jeanne oye distintamente el frote; es como si viera el rostro de Roland mientras aspira el humo, echándose un poco atrás con los ojos entornados.» La transición brusca hacia la escena romana subraya la intención de resaltar estos elementos ígneos: «Un río de escamas brillantes parece saltar de las manos del gigante negro.»

La simetría inversa de las escenas sirve para marcar con mayor precisión la pertenencia mutua del amor y del fuego y de éstos y la muerte en la unidad del sacrificio ofrecido a Cronos, que no distingue entre un altar en la cúspide, una pirámide y una urna funeraria.

El rito solar se realiza en un medio pasional: miradas ardientes, rayos, calor, sangre, venganza; la pasión se nutre de la interdicción social tanto como de los enigmas y los símbolos, y una infidelidad que no ha ido más allá de la mera imaginación es capaz de provocar el holocausto. Marco defenderá su vida apasionadamente; intentará evadirse de la doble red que se le tiende. La lucha será feroz. En la otra escena, el suicidio de Jeanne es lo contrario de una lucha: es una abdicación. Si la pasión se exalta en el juego de lo permitido y lo negado, en un mundo sin prohibiciones, las pasiones se debilitan hasta desaparecer y las reacciones se realizan bajo el signo de la gratitud o de la negación.

Las dos escenas reflejan no sólo dos mundos distantes, sino dos mundos opuestos: el de las pasiones violentas y el de la ausencia de pasión; el mundo de la acción frente al mundo del aburrimiento. Frente a los rayos del sol, al tridente y a las escamas de la red, el teléfono. Frente a la comunicación directa, la mediación de la técnica; frente a la mirada ardiente, el mensaje a distancia, entrecortado, confundido con y reducido casi a ese otro mensaje superpuesto de una hormiga que dicta números. La hormiga de Cortázar alude simultáneamente al hombre reducido a sus elementos técnicos, al número y a la seriación, al papel de guardián de cualquier orden.

Mundo de la acción frente al mundo de la apatía. La mujer del procónsul no pronuncia palabra, pero su silencio propicia la más intensa comunicación con Marco en el momento fatal.

Por el contrario, pese al teléfono —más bien a causa de él—, el diálogo entre Jeanne y Roland, interferido por la voz que dicta números, es una pesadilla, un ruido, un diálogo de sordos.

Si la pasión se nutre de símbolos y se exalta en el juego de lo prohibido y lo permitido, de lo oculto y lo patente, de lo conocido y lo ignorado, la falta de interdicciones sociales y morales —obra de la permisividad, del anonimato, de la revuelta sexual— volatilizan los símbolos; los cuerpos dejan de ser los surtidores de símbolos por excelencia y el erotismo se reduce a una mera función mecánica. Del amor de los seres de la escena francesa no sabemos nada: sólo sabemos que copulan. Jeanne no se mata por amor, sino por miedo al ridículo ante sí misma.

Una vez más, la simetría invertida de ambas historias realza la verdad única del fuego: amor apasionado o sexo mecánico, la fuerza que conjunta los cuerpos y los astros, los consume en una acción que es de una vez para siempre, y por eso es única.

Las consunciones particulares —aparentemente distintas— no son sino momentos de una piromaquia que está tanto al principio como al final, y que denominamos temporalidad: cosmogonía y apocalipsis.

El paralelismo de los elementos está montado de forma que el lector haga la síntesis de la escena única: fósforos-rayos solares; cigarrillos-escamas brillantes de la red; miradas de Irene a Marco-chispas de sonido del teléfono; tubo de pastillas-tridente; pañuelo de gasa-velario; vino-copa de coñac, etc.

3. Bachelard ha puesto de relieve la relación entre las experiencias sexuales y el origen del fuego:

> ... el ensayo *objetivo* de producir fuego mediante el frotamiento es sugerido por experiencias perfectamente íntimas... El amor es la primera hipótesis científica para la reproducción objetiva del fuego. Prometeo es un amante vigoroso antes que un filósofo inteligente, y la venganza de los dioses es una venganza por celos (pp. 43-44).

Choques de espada, tridente, red, escudo, escamas brillantes, río brillante que escapa como un rayo de la mano del nubio en la escena romana; en la otra, Jeanne oye distintamente el frote del fósforo de Roland, y es «como si viera el rostro de Roland...». Los elementos ignígenos están asociados, en ambos casos, al deseo privado de su objeto. El deseo insatisfecho provoca la muerte: en la mente de Irene es la intención de envenenar, cuando pueda, a su marido; en la de Jeanne, de suprimirse a sí misma.

En la escena contemporánea, un descuido de Roland al dejar el cigarrillo incendia la gasa; en la escena romana el velario ha empezado a arder: chispas de las armas de los combatientes, calor, rayos filtrándose por el velario; tal acumulación de elementos ígneos tenía

que provocar el incendio por la parte más inflamable; el circo tenía que arder; la causa remota, un procónsul inflamado por la pasión de los celos.

La pasión amorosa se acompaña en todas las civilizaciones de imágenes de fuego: ardiente de pasión, inflamado de deseo, consumido por los celos... No es preciso recurrir a viejos testimonios para encontrar siempre esta asociación: sexualización del origen del fuego; relación entre el fuego y la semilla, principio de la vida; entre el fuego, el cuerpo y el alimento...

Pero el fuego es siempre ambivalente y contradictorio; da la vida y la destruye. Heráclito y los estoicos hicieron de esta contradicción un principio cosmogónico; la literatura de todos los tiempos ha hecho del mismo un principio antropológico. Un autor como Bachelard, poco sospechoso de sobrepasar los límites epistemológicos en que se mueven sus investigaciones, no se ruboriza al escribir una página de hondo contenido metafísico:

> Así trabaja nuestra ilusión, sabia y filosófica; ella acentúa todos los poderes, busca el absoluto en la vida y en la muerte. Puesto que es necesario desaparecer, puesto que el instinto de la muerte se impone un día incluso a la vida más exuberante, desaparezcamos y muramos totalmente. Destruyamos el fuego de nuestra vida por un sobrefuego, por un sobrefuego sobrehumano, sin llama ni cenizas, que llevará la nada al mismo corazón del ser. Cuando el fuego se devora, cuando el poderío se vuelve contra sí mismo, parece que el ser se realiza totalmente en el instante de su perdición y que la intensidad de su destrucción sea la prueba suprema, la prueba más clara de la existencia. Esta contradicción, en la raíz misma de la intuición del ser, favorece las infinitas transformaciones de los valores (pp. 133-134).

4. La relación entre el amor, el fuego y la muerte ha sido estudiada por Octavio Paz en el budismo tántrico: «*Vajrayana* es la vía o doctrina del rayo y del diamante. *Vajra* designa al rayo y, al mismo tiempo, a la naturaleza diamantina, invulnerable e indestructible, tanto de la doctrina como del estado de beatitud que conquista el asceta. Al mismo tiempo, en el rito y el lenguaje tántricos, *Vajra* alude al órgano sexual masculino. La vulva es la "casa de *vajra*" y también de la sabiduría. Series de metáforas compuestas por términos que aluden, ora al mundo material, corpóreo, ora al mundo espiritual, incorpóreo: el rayo y el falo, la vulva y la sabiduría, el diamante y la beatitud del yogín liberado. La serie de términos materiales culmina en una metáfora que identifica a la descarga del fuego celeste con la dureza del diamante: petrificación de la llama; la serie de términos psíquicos se resuelve en otra imagen en la que el abrazo sexual

es indistinguible del desasimiento del asceta durante la meditación: transfiguración de la pasión en la esencia» *(Conjunciones y disyunciones).*

En una palabra, la consunción por el fuego —la *llamada de la pira,* de Bachelard— no es distinta de la consunción amatoria; en el límite, ambas tienden a la transfiguración de la pasión en la esencia.

Fuego de Heráclito o de los estoicos, fuego corporal de la alquimia, ritos del fuego de los primitivos —tal como los describe pormenorizadamente Frazer—: en todos los casos se atribuye al elemento una función común: purificación, regeneración, vivificación, transformación, trascendencia de la condición humana. Pero la condición humana se identifica, sin residuos, con la temporalidad: con la conciencia de la temporalidad.

La pasión amorosa tiende a perpetuarse, a trascender el tiempo, a conquistar la eternidad en el instante, a transformarse en esencia, del mismo modo que la acción del fuego tiende a la eternidad de la lava, a la dureza del diamante.

Y si bien «el espíritu de todos los hombres, en todos los tiempos, es el teatro del diálogo entre el *signo cuerpo* y el *signo-no-cuerpo*» (Paz), la diferencia de ese diálogo en la escena romana y en la francesa no sólo no invalida la acción cauterizadora del fuego y del amor sobre el tiempo, sino que la confirma: la consunción de vidas y cuerpos por el amor y el fuego no sólo iguala hechos separados por el tiempo, sino que los unifica, los transforma en un único acontecer, que ya no es tiempo: inevitabilidad de la ceniza, eternidad de la lava. Nace el ser de la nada y a la nada vuelve, y el agente de la nadificación es el tiempo. Elemento privilegiado para encarnar y realizar la síntesis de los opuestos —ser y nada, vida y muerte, unidad y pluralidad, permanencia y sucesión—, el fuego, como el amor, encarna la ensoñación humana de la unidad, la ensoñación del hogar, como señala Bachelard, hogar que Ernst Bloch extiende al mundo entero.

La poesía, la mística, la alquimia, la metafísica, han visto en el fuego la realización de una dialéctica que debe ser extensiva a todos los órdenes de la realidad: todo es uno, llama de amor viva, fuego espiritual, devenir... Heráclito y Hegel, Paracelso y Juan de la Cruz.

Poesía, metafísica y erotismo confluyen en el símbolo del fuego. Paz ha puesto de relieve en palabras inolvidables la dialéctica del ser y la apariencia, del ser y la nada, tal como se cumple en el acto amoroso:

> Ser y apariencia son uno y lo mismo. Nada está escondido, todo está presente, radiante, henchido de sí mismo. Marea del ser. Y llevado por la ola del ser, me acerco, toco tus pechos, rozo tu piel, me adentro por tus ojos. El mundo desaparece. Ya no hay

> nada ni nadie: las cosas y sus nombres y sus números y sus signos caen a nuestros pies. Ya estamos desnudos de palabras. Hemos olvidado nuestros nombres y nuestros pronombres se confunden y enlazan: yo es tú, tú es yo. Ascendemos: Caemos... La presencia pierde pie, anegada en sí misma. Pierde cuerpo el cuerpo. El ser se precipita en la nada. El ser es la nada. La nada es el ser. Abro los ojos: un cuerpo ajeno. El ser ha vuelto a ocultarse y me rodean las apariencias. En ese instante puede brotar la pregunta, el sadismo, la tortura por saber qué hay detrás de esa presencia irremediablemente ajena. Esa pregunta encierra toda la desesperación amorosa. Porque detrás de esa presencia no hay nada. Y, al mismo tiempo, de la nada de esa presencia el ser se levanta. *(El arco y la lira.)*

Porque «en el amor no se cumple el yo, sino la persona; el deseo de ser otro. El deseo de ser» (Octavio Paz, *Cuadrivio).* Si el objeto del deseo es el deseo de ser —el deseo del Otro—, es porque el hombre es radical falta de ser. Pero en la distancia incolmable entre el deseo y su objeto puede instalarse el ansia destructora del objeto inadecuado; la consunción por el fuego de los amantes es por ello, y siempre, un signo ambiguo: ansia de sustraer el instante de la felicidad a la acción del tiempo —transfiguración de la pasión en la esencia— y, a la vez, destrucción del objeto amoroso antes de que el tiempo los reenvíe a las apariencias y revele, detrás de una presencia ajena, el rostro de la nada. Como si los amantes dijeran: venzamos a la nada anticipándonos a ella; hagamos la nada nuestra.

La pareja romana bebe el vino que les ha preparado Licas el viñatero, y sirve su mujer Urania, símbolo de la tierra, la madre común y nutricia; Roland toma coñac. La presencia del alcohol refuerza el ambiente pireico, por debajo de su simbolismo ritual; por otro lado, el alcohol es una combustión interna: «El aguardiente no se limita a disolver y destruir, como el *agua fuerte,* sino que desaparece con lo que quema. Es la comunión de la vida y el fuego» (Bachelard). Es el signo, pues, no de la mera incineración, sino de la desaparición *sin más.* Es el símbolo del límite de la pasión amorosa, la positivación utópica en la dialéctica del cielo y el infierno, del ser y la nada. «Quien bebe alcohol puede arder como el alcohol» (Bachelard). Es decir, puede desaparecer.

5. Lévi-Strauss dice que los mitos y la música son máquinas para suprimir el tiempo. Paz añade que el amor, como la palabra poética, logra, siquiera sea por un instante, la reconciliación de los opuestos: el tú y el yo, el antes y el después, la vida y la muerte. En una palabra: el arte y el amor logran —en el intervalo del recitado, de la contemplación, de la audición o del goce— la supresión del antes

y del después; mejor dicho, su fusión en el instante, que no es ni tiempo ni eternidad, sino presente perpetuo.

> La experiencia amorosa nos da una manera fulgurante, la posibilidad de entrever, así sea por un instante, la indisoluble unidad de los contrarios. *(El arco y la lira.)*

La pasión amorosa no conoce el tiempo; por eso, como el deseo, lo ignora o lo anula. Sólo conoce el «ahora y siempre»; pero el instante es orgiástico y máximamente vulnerable a la acción del tiempo. De ahí la pasión destructora, que en forma de sadismo pretende capitalizar, a través de la muerte, su transformación en esencia, en lava, en piedra solar, en monumento erigido a nadie. Abrumadora debilidad del instante:

> El corazón es el tiempo... El instante reconcilia las oposiciones de que está hecha la sucesión temporal (pasado y futuro) en un presente compacto; y esa plenitud es un desgarramiento: al desprenderse del antes, el ahora flota en el vacío, perpetua zozobra, inminencia de la caída. La analogía entre instante y corazón abraza también al amor: dilatación y contracción, ascenso y descenso, unión y dispersión: latido sobre el abismo. *(Cuadrivio.)*

Llamada de la pira o latido sobre el abismo, el instante amoroso encarna, como el fuego, los momentos más contradictorios.

> La manifestación más pura e inmediata del tiempo es el ahora. El tiempo es lo que está pasando: la actualidad, la lejanía geográfica y la histórica, el exotismo y el arcaísmo, tocados por la actualidad se funden en un presente instantáneo: se vuelven presencia. *(Cuadrivio.)*

En ese ahora pleno, espacios, tiempos y cuerpos se vuelven intercambiables.

6. Resultaría cómodo rehacer la posible metafísica subyacente al cuento, y sería inevitable citar a los pitagóricos y a Heráclito, a Epicuro y Lucrecio con sus átomos que vuelven cíclicamente, la teoría de la reencarnación y Nietzsche con su eterno retorno, y Platón con su anamnesis. Pero todo esto pertenece a la *apertura* del cuento, «fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria...», como dice el mismo Cortázar en *Algunos aspectos del cuento.* Más bien el cuento alude a una experiencia actual o posible, pero a la que todos los humanos están abiertos: la de que cuerpos, espacios y tiempos son intercambiables. Experiencias del *déja vu,* del «yo ya

estuve aquí», sentido de la intercambiabilidad en el acto amoroso en la experiencia artística (recordemos a Borges y a Schopenhauer: «en el poderoso instante del coito todos los hombres son el mismo hombre», «todos los que recitan un verso de William Shakespeare son William Shakespeare»), cuento medieval del monje que pasó un instante, que fueron tres siglos, oyendo cantar a un pajarillo, *parástasis* (compresión-detención del tiempo) en los estoicos, experiencia del mentís al tiempo cronométrico en el arte o en el amor...

Y no podríamos detenernos aquí, porque estos «consuelos aparentes y desesperaciones secretas», como los llama Borges, nos precipitan inevitablemente hacia aquel otro abismo de nuestra identidad personal: si dos triángulos humanos sometidos a una pasión idéntica —consumidos por un fuego idéntico— son uno y mismo triángulo, ¿quién es él mismo?, ¿quién soy yo? También aquí podríamos recurrir a aquella desesperada sección VI del *Tratado de la naturaleza humana,* de Hume, que se titula «De la identidad personal». Pero un producto literario no va jamás dirigido a nuestras ideas metafísicas, ni siquiera a nuestras creencias; va dirigido a desencadenar una experiencia o a ampliarla. El contenido metafísico subyacente de este cuento es el siguiente: los seres humanos se ven sometidos, de manera recurrente, a situaciones idénticas; el fuego es uno y único, como lo es la pasión amorosa. Luego dos situaciones iguales —y los seres que las soportan— son la misma, son los mismos; son una, son unos. El intervalo temporal que las separa es mera ilusión; el tiempo se volatiliza, como se volatiliza la identidad personal.

Pero un cuento no es una exposición metafísica; el cuento perfecto sería aquel que, en los estrictos límites que lo caracterizan, lograra que el lector reprodujera como experiencia personal la idea subyacente. En el cuento que nos ocupa, lograr, en el intervalo de la lectura, la evaporación de dos mil años.

Si el arte es un mecanismo de abolición del tiempo, un cuento como éste, cuyo tema es precisamente la abolición del tiempo, debe superar una prueba doble decir que el tiempo no existe y hacer que el tiempo no exista.

Ahora sería preciso dilucidar por qué mecanismos el arte —la música, la poesía, el cuento como pequeño mito—, el amor, logran dicha experiencia. Sin duda que algunos de esos elementos fundamentales son: el ritmo, las simetrías —directas o invertidas—, los símbolos contrapuestos...

En el presente relato aparecen todos esos elementos con una contundencia casi excesiva: alternancia progresivamente acelerada de las descripciones de las dos situaciones paralelas; simetrías in-

vertidas: rito solar-rito funerario; simetría de elementos pireicos: chispas, rayos solares, cigarrillos, vino, coñac, reciario que aparece por la puerta de las fieras-gato de Jeanne, etc.

El autor ha hecho su obra, que sólo en el lector se cumplirá. Como dice el mismo Cortázar: «... para volver a crear en el lector esa conmoción que lo llevó a él a escribir el cuento, es necesario un oficio de escritor, y este oficio consiste, entre otras muchas cosas, en lograr ese clima propio de todo gran cuento, que obliga a seguir leyendo, que atrapa la atención, que aísla al lector de todo lo que le rodea, para después, terminado el cuento, volver a conectarlo con su circunstancia de una manera nueva, enriquecida, más honda o más hermosa. Y la única forma en que puede conseguirse ese secuestro momentáneo del lector es mediante un estilo basado en la intensidad y la tensión, un estilo en el que los elementos formales y expresivos se ajusten, sin la menor concesión, a la índole del tema, le den su forma visual y auditiva más penetrante y original, lo vuelvan único e inolvidable, lo fijen para siempre en su tiempo y en su ambiente y en su sentido más primordial» *(Algunos aspectos del cuento)* *(Casa de las Américas,* número 60).

MANUEL BENAVIDES

Angel Barajas, 4
POZUELO. Madrid-23

UN ITINERARIO CORTAZARIANO: EL OTRO CIELO

El viaje ha sido, desde los orígenes de la novela, la gran metáfora del género: salir en busca de algo (tesoro, amada, tierras o lugares lejanos y fabulosos) se convierte así, por magia de la novela, en trasunto de la búsqueda del propio individuo que se aventura por ese itinerario siempre incierto, abierto a múltiples sugestiones, donde cualquier cosa puede ocurrir. Buscar es buscarse, y para ello los *héroes* de novela deben arriesgar, apostar algo, perderse en cierto modo, como lúcidamente escribía José Bergamín: «El hombre juega porque jugando pierde; o puede perder algo y perderse algo a sí mismo con el juego» (1). Eso es lo que hace con sus personajes Julio Cortázar: en el principio será la tentación del juego, la apuesta intrascendente e ingenua, pero el mismo azar los conducirá más tarde al fondo del abismo, al centro de su propio laberinto. Y así el viaje —adoptando las más diversas apariencias o la más variada formalización literaria, siendo mera alusión en los títulos o evidencia en las anécdotas— aparecerá como tema recurrente en toda la obra del narrador argentino, cuyos protagonistas, siempre, han de cumplir un determinado *trayecto,* que además servirá como justificación de su existencia novelesca: sin el itinerario que deben cubrir, estos protagonistas no existirían como tales.

Pero los itinerarios cortazarianos se identifican desde el principio con una necesidad interior de sus propios héroes: saben que para intentar una explicación de sí mismos o para reconocer su propia imagen, tenazmente oculta tras la máscara que les ha proporcionado el tiempo y la historia, les es preciso enajenarse de su ámbito común, de la vida compuesta de gestos rituales que han de sobrellevar y que les niega la aventura y el azar como destino. Echarse a andar por un espacio peculiar, sincrónico, sustancialmente novelesco, los hará desembocar en un mundo donde será posible olvidar aquellas

(1) José Bergamín: «Laberinto de la novela y monstruo de la novelería», *Rev. Cruz y Raya,* 33. Madrid, diciembre 1935.

pautas y aquel tiempo. Esto sucede —decía— en toda la obra de Cortázar, no es difícil encontrar ejemplos; sin embargo, quisiera fijarme, por lo que puede tener de paradigmático, en el personaje de *El otro cielo* (2) y en su sugerente peripecia. Que empieza precisamente así, sintiendo el impulso evidente de transformarlo todo y de transformarse, «empujando apenas con el hombro cualquier rincón del aire»; ingresando «en la deriva placentera del ciudadano que se deja llevar por sus preferencias callejeras» [147]. Porque ese espacio novelesco peculiar, conquistado al azar, no se construye rescatando ninguna memoria, no se traduce en la huida hacia mundos lejanos o desconocidos, sino que se origina en la urgencia que los personajes cortazarianos tienen de aceptar un reto que implícitamente se han impuesto a sí mismos. El espacio de las narraciones de Julio Cortázar será generado por los propios acontecimientos; se constituye en tablero de un juego, que se acrece o reduce, se fragmenta o aglutina, se materializa físicamente o se presiente como la inquietante frontera «donde empezaba el último misterio» [148]. Espacio que es texto que *escribe* el itinerario: texto o espacio que anula el tiempo; o, mejor, que configura su propio tiempo, abriéndose como vértigo al riesgo del presente.

¿Y hacia dónde camina este protagonista cortazariano que se aventura por sus «preferencias callejeras» de forma tal que éstas llegan a hacerse tan insólitas? Pronto se descubre que tales *viajes* tienen como único objetivo su propia existencia, ser itinerarios sin fin, o cuyo fin se halla implícito en sí mismo (es lo que se suele descubrir al final de la lectura). «La finalidad del laberinto —escribe José Bergamín— no es la de encontrar su salida, sino al revés, su entrada (...). Del mismo modo la finalidad de la novela sería no tenerla. Su fin, no tener fin. Como la finalidad de la vida no es morir, es nacer, o es haber nacido. El cuento de nunca acabar se nos hace, por eso, el cuento de nunca morir, de vivir siempre» (3). Esta es la razón de que Cortázar elija la ciudad como ámbito idóneo para sus anécdotas. Una ciudad que será un espacio laberíntico y confundidor (calles, lugares públicos, metro...), asumido como conjunto de trayectos posibles que obligan a una elección (o que le son extrañamente impuestos) a ese individuo que, conforme se pierde en ellos,

---

(2) *El otro cielo* pertenece al libro *Todos los fuegos el fuego* (Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1968, 6.ª edic.). Para este trabajo he manejado el tomo 3 *(Pasajes)* de la edición de los cuentos completos de Cortázar publicada por Alianza Editorial: *Los relatos* (Madrid, 1976). Las cifras entre paréntesis al final de las citas que del cuento se hacen corresponden, obviamente, a las páginas de dicha edición.

(3) José Bergamín, art. cit.

va encontrándose, poco a poco, consigo mismo. La ciudad en Cortázar es espacio novelesco, nunca una topografía real, por mucho que nos sitúe *del lado de acá o del lado de allá,* llame a esa ciudad París o Buenos Aires, nos convenza de que estamos en uno u otro lugar nombrando calles, plazas, barrios o cafés. Como señalaba Michel Butor, el espacio urbano no es «en modo alguno un espacio euclidiano cuyas partes se excluyen unas a otras. Todo lugar es el centro de un horizonte de otros lugares, el punto de origen de una serie de recorridos posibles que pasan por otras regiones más o menos determinadas» (4). Multiplicación de centros y, por consiguiente, pérdida del *centro* (el protagonista cortazariano siempre va en busca de ese centro perdido): excentricidad que lleva al azar y a las revelaciones. La ciudad, con su rigurosa evidencia, hace derivar a estos impenitentes *perseguidores* en un más allá inquietante.

El anónimo protagonista de *El otro cielo* que nos cuenta su peripecia en primera persona consigue, tras un paseo intrascendente por lo que considera su barrio preferido (el Pasaje Güemes de su juventud), una trasposición absoluta de su realidad con sólo cruzar «a ese falso cielo de estucos y claraboyas sucias, a esa noche artificial que ignoraba la estupidez del día y del sol ahí afuera» [148]. Su falsedad, su artificio, no son obstáculo (todo lo contrario) para generar ese misterio, esa magia arrolladora que hace que el personaje sea otro, más allá de «la estupidez del día», de su día de hijo único, novio formal y honrado corredor de Bolsa (la insistencia con que el mismo personaje se empeña en confesar su oficio ya es significativa al respecto). Pero esta transformación de los relatos de Cortázar se opera de una forma absoluta: su protagonista no ingresa intelectualmente en ese «otro sitio», que dice Butor, sino que —como ya anunciaba— es el espacio mismo el que se transforma a medida que los acontecimientos se precipitan; y así el personaje vive dividido, duplicado sería mejor decir, entre los dos ámbitos generados por aquella excentricidad original. En *El otro cielo,* Buenos Aires es París; el Pasaje Güemes es la Galerie Vivienne, o viceversa. O mejor: ¿hasta dónde es lícito señalar límites entre unos lugares y otros? El protagonista de Cortázar, ya lo decía la Maga en *Rayuela* («Vos sos como un testigo, sos el que va al museo y mira los cuadros [...]. Vos creés que estás en la pieza, pero no estás. Vos estás mirando la pieza, no estás en la pieza»), se sitúa en esa zona intermedia, carente de centro, y ocupa simultáneamente la perspectiva del que está y la

(4) Michel Butor: *Sobre Literatura, II,* Seix Barral. Barcelona, 1969.

del que mira (cfr. el relato titulado *Axolotl*). De ahí que los encuentros que viven los personajes de Cortázar desemboquen siempre en una relación amorosa más o menos duradera, más o menos intensa, más o menos sincera; relación de entrega y anulación de la individualidad, en todo caso, que se constituye en ingrediente básico de la búsqueda de la propia imagen que estas criaturas llevan a cabo. El reclamo amoroso es una llamada que recibe el protagonista para recorrer esos itinerarios, y para encontrar en ellos la imagen duplicada del mundo y de sí mismo, puesto que, siendo la establecida entre ellos una relación dialógica, a ese encuentro debe corresponder —lógicamente— una relación dual y paralela también en el espacio.

En *El otro cielo* una situación cotidiana se vuelve inesperadamente del revés, y la equidistancia de un pasado posible (Buenos Aires y el Pasaje Güemes) y de un pasado novelesco (Josiane y la Galerie Vivienne) con la realidad dominante que es presente (Irma, la madre, el trabajo) producirá esa dramática duplicidad que vive el protagonista de nuestro relato, y que eliminará cualquier causalidad por la doblez significativa de los lugares en que se desarrolla su peripecia. Se busca afanosamente lo que se desea, pero se ha de volver inexorablemente a la realidad:

> ... y entonces la acompañé hasta el primer rellano para que no se asustara si se le apagaba la vela en mitad del ascenso, y desde una gran fatiga repentina la miré subir, quizá contenta, aunque me hubiera dicho lo contrario, y después salí a la calle nevada y glacial y me puse a andar sin rumbo, hasta que en algún momento encontré como siempre el camino que me devolvería a mi barrio, entre gente que leía la sexta edición de los diarios o miraba por las ventanillas del tranvía como si realmente hubiera alguna cosa que ver a esa hora y en esas calles [154].

El personaje cuenta ambas historias en pasado, pero el texto desarrolla un único tiempo, el de la ficción, al hacerse confluir ambos pasados en el tiempo del deseo, convertido en realidad (naturalmente literaria) del otro lado, en el París finisecular, donde la narración adquiere mucha mayor riqueza de matices:

> Da gusto fumar unas pipas en el café, a esa hora en que la fatiga del trabajo empieza a borrarse con el alcohol y el tabaco, y las mujeres comparan sus sombreros y sus boas o se ríen de nada; da gusto besar en la boca a Josiane que pensativa se ha puesto a mirar al hombre —casi un muchacho— que nos da la espalda y bebe su ajenjo a pequeños sorbos, apoyado un codo en el mostrador [153].

El centro, pues, se ha desplazado una vez más, y es curioso notar cómo las ciudades de Cortázar aparecen entonces como una única ciudad: el símbolo de la incertidumbre y la excentricidad ya aludidas. Dentro del panorama de la novela hispanoamericana, la novela rioplatense se caracteriza por una tendencia al espacio urbano (casi constante en todas estas obras), que aparece inicialmente como itinerario cotidiano, perfectamente conocido por el protagonista, un trayecto vulgar y hasta tópico (así lo refiere el protagonista de *El otro cielo:* «Hacia el año veintiocho, el Pasaje Güemes era la caverna del tesoro en que deliciosamente se mezclaban la entrevisión del pecado y las pastillas de menta, donde se voceaban las ediciones vespertinas con crímenes a toda página y ardían las luces de la sala del subsuelo donde pasaban inalcanzables películas realistas. Las Josiane de aquellos días debían de mirarme con un gesto entre maternal y divertido, yo con unos miserables centavos en el bolsillo, pero andando como un hombre, el chambergo requintado y las manos en los bolsillos, fumando un *Commander* precisamente porque mi padrastro me había profetizado que acabaría ciego por culpa del tabaco rubio» [148], para transformarse, poco a poco, en un laberinto sorprendente donde el personaje —siempre individual— protagoniza encuentros, se extravía; padece el acoso o el miedo producido por situaciones extrañas, todo lo cual le obliga a desplegar una estrategia intelectual que, en última instancia, siempre resulta inútil. Es el caso de la narrativa de Ernesto Sábato o Adolfo Bioy Casares; de Jorge Luis Borges o Juan Carlos Onetti; es también —claro— el caso de Julio Cortázar. Y esta peculiaridad, nos explicará Sábato, proviene de «esa violenta tectónica de nuestra realidad [que] nos predispone hacia una literatura problemática y, en última instancia, metafísica [...]». Pues si el problema metafísico central del hombre es su transitoriedad, aquí somos más transitorios y efímeros que en París o Roma, vivimos como en un campamento en medio de un terremoto y ni siquiera sentimos ese simulacro de la eternidad, que allá está constituido por una tradición milenaria, y por esa metáfora de la eternidad que son las piedras ennegrecidas de sus templos y monumentos milenarios» (5).

Y esa excentricidad, como escribe Fernando Aínsa, condiciona un carácter «permanentemente conflictivo entre medio y personaje, entre uno y los demás, y parece partir más de la falta de ajuste entre unos y otros que de una "real" agresividad del medio contra el hombre».

---

(5) E. Sábato: *El escritor y sus fantasmas,* Seix Barral. Barcelona, 1979.

Y esta necesidad de búsqueda, que Aínsa señala que puede ser centrípeta o centrífuga, según se identifique el *centro* con lo propio o con lo extraño, tendrá en la novela rioplatense un carácter centrífugo precisamente, puesto «que procura un encuentro del "centro", auténtico "mandala", impulsando la evasión hacia Europa o hacia otras "utopías" fantásticas (las islas de Adolfo Bioy Casares). El desajuste del hombre porteño con su propia ciudad Buenos Aires y la "nostalgia" europea de quien se considera arrojado en esta "orilla barrosa y sucia" es clara en la obra de Julio Cortázar y en varios relatos de Juan Carlos Onetti y Eduardo Mallea» (6).

Tal vez estas afirmaciones pueden explicar con suficiente claridad la elección de Cortázar, y la trasposición literaria de la misma en esa duplicidad, en esa bipolaridad, Buenos Aires-París, Europa-América, que unas veces es simultánea, otras paralelística y otras se produce por mera superposición, cual es el caso de *El otro cielo.* En esta bipolaridad cortazariana hay también, no obstante, una inclinación irónica, una tendencia a hacer patente lo irrisorio de esa existencia caótica, despersonalizada, pero que se afana con denuedo en afirmar su identidad: es eso lo que le ocurre a sus personajes, pero no me parece aventura aludir aquí a la singular condición del propio escritor, nacido en Bruselas, formado en Buenos Aires y ciudadano de París. Cortázar lo ha explicado en alguna ocasión:

> Hubo un momento en que Buenos Aires y yo dejamos de ser amigos. Como cuando uno se pelea con una mujer, a pesar de lo cual la sigue queriendo. Las ciudades son siempre mujeres para mí. Mi relación con ellas ha sido siempre la de un hombre con una mujer (...). Buenos Aires es de alguna manera la mujer de mi vida. Esa que queda ahí a pesar de todo (7).

Por eso mismo será Buenos Aires el espacio al que siempre se debe volver, por mucho que los personajes huyan con sus deseos hacia sugestiones imposibles de una mitología europea, parisiense concretamente. Allí discurre el curso del destino, a sabiendas de su imposible realización total, y nuestro autor no ocultará nunca la realidad geográfica de sus ciudades, aunque éstas sean —en definivas cuentas— realidades simbólicas, constituyan, en su metáfora, el laberinto de la novela. Son —no hay duda— Buenos Aires o París, pero sin serlo al mismo tiempo; porque son, en realidad, una única *ciudad fabulosa,* como escribía Jean Franco al hablar de *Rayuela.* Yo

---

(6) F. Aínsa: «La espiral abierta de la novela latinoamericana», en *Novelistas hispanoamericanos de hoy,* Ed. de J. Loveluck Taurus. Madrid, 1976.

(7) Julio Cortázar: *Donde dije digo...* Indice. Madrid, 1-15 abril 1973, p. 39.

diría que se trata de las dos caras de un singular espacio narrativo generado por los mismos acontecimientos, y que a ellos se debe; dos caras que actúan simultáneamente sobre el protagonista y provocan esa conciencia dividida que lo sobrecoge cuando reconoce sus ocultos vericuetos. El personaje va y vuelve siempre al mismo lugar, pero esa alternativa de su itinerario —a la que he aludido más arriba— viene dada por la relación pérdida/encuentro que se halla en la base de la estructura narrativa de los relatos cortazarianos: a medida que el protagonista se aventura por el laberinto de esa *ciudad,* se pierde en él, y de su caminar extraviado surgirán los instrumentos de revelación intelectual, bien en forma de lugares que han dejado de ser lo que eran, bien en forma de personajes cuyo misterio va a influir decisivamente en el protagonista.

¿A través de qué proceso? Pues provocando precisamente la necesidad de interrogarse por el sentido que puede tener —en medio de la rutina cotidiana— ese mundo recién descubierto, y qué significan cada uno de esos nuevos personajes en su propia existencia. Es entonces cuando el extravío conduce a la relación crítica o interrogativa del personaje con su peripecia, cuando Cortázar introduce ese cambio de imagen, sin solución de continuidad, y el protagonista debe retornar a su realidad, con la misma facilidad con que perderse por barrios y pasajes de su Buenos Aires juvenil (hablo, naturalmente, del personaje de *El otro cielo)* supuso una suplantación de aquella realidad por la del fabuloso París de la *belle époque.* Pero hay más: esta alternativa condicionará la estructura del relato. Durante la primera parte, Cortázar permite que su personaje *escape* con mayor frecuencia y facilidad de la realidad escueta en que vive; que doble, con sólo empujar, «cualquier esquina del aire». Mientras la sugestión de París y Josiane se justifica narrativamente por la inquietud o por la sorpresa, por el azar o por las zonas inéditas que se descubren en lugares y personajes y que mantienen al protagonista alerta y satisfecho, el mundo con el que se encuentra es dominante, cualitativa y cuantitativamente hablando, y la tendencia a la pérdida, constante y obsesiva en el personaje. Pero cuando esos *motivos* de tensión, de *suspense* (y uso el término con intención, pues no me parece inconveniente al hablar de la narrativa de Cortázar), se solucionan; cuando ya no existe nada que descubrir, y el *tránsito* se convierte —o tiende a convertirse— en rutina, por más que el protagonista quiera resistirse a ello, entonces —digo—, y progresivamente, notamos que es la realidad lo que se impone y anula, con su rotunda presencia, cualquier intento del personaje por reconquistar el *otro*

cielo. Pero es que —incluso— él mismo acepta resignado esa suplantación definitiva: su destino es, desde ese instante, carecer de destino, pues allá, en el mundo de los pasajes y galerías, la posibilidad de cruzar al otro lado del espejo ya se ha perdido. Así lo confiesa el personaje:

> ... de todo esto iba yo separando, como quien arrranca dos flores secas de una guirnalda, las dos muertes que de alguna manera se me antojaban simétricas, la del sudamericano y la de Laurent, el uno en su pieza de hotel, el otro disolviéndose en la nada para ceder su lugar a Paul, el marsellés, y eran casi una misma muerte, algo que se borraba para siempre en la memoria del barrio [167].

Y su trayecto debe concluir entonces, si bien con esa renovada esperanza de que cualquier día pueda existir (y el personaje se apoya para afirmarlo en un futuro que elimina la duda: «volveré a entrar», «encontraré») el motivo que pueda justificar una nueva necesidad de perderse.

En un momento de la narración, el protagonista de *El otro cielo* (recordemos que él mismo es narrador, y en primera persona), dice lo siguiente:

> ... ese mundo que ha optado por un cielo más próximo, de vidrios sucios y estucos con figuras alegóricas que tienden las manos para ofrecer una guirnalda, esa Galerie Vivienne a un paso de la ignominia diurna de la rue Réaumur y de la Bolsa (yo trabajo en la Bolsa), cuánto de ese barrrio ha sido mío desde siempre, desde mucho antes de sospecharlo ya era mío cuando apostado en un rincón del pasaje Güemes, contando mis pocas monedas de estudiante, debatía el problema de gastarlas en un bar automático o comprar una novela y un surtido de caramelos ácidos en su bolsa de papel transparente, con un cigarrillo que me nublaba los ojos y en el fondo del bolsillo, donde los dedos lo rozaban a veces, el sobrécito del preservativo comprado con falsa desenvoltura en una farmacia atendida solamente por hombres, y que no tendría la menor oportunidad de utilizar con tan poco dinero y tanta infancia en la cara [149].

El texto (paralelo de aquel otro citado anteriormente, y que determina esa dicotomía ya explicada) nos demuestra que, como sucede con otros muchos personajes cortazarianos, la huida no se produce hacia lugares extraños o lejanos, sino hacia una realidad más inmediata, hacia ese *cielo* más bajo, e incluso artificial, cuya magia consiste precisamente en poder verlo todo del revés, en hacer que la realidad se convierta en mito por mor de su cercanía. En todos los

relatos de Cortázar, lo insólito y lo cotidiano conviven sin fricciones; es más, lo uno y lo otro no aparecen como cosas diferentes, sino que son uno y lo mismo: las ciudades —lo hemos explicado —son París y Buenos Aires, pero son, al propio tiempo, espacios de ficción. Por eso, el escritor utilizará siempre referencias muy concretas a la realidad; hará concesiones intencionadas al costumbrismo, tanto suceda la anécdota en el mundo del deseo como en el mundo de la realidad:

> Cortázar es un creador igualmente fascinado por la realidad y la fantasía: es un cronista de esa realidad y un inventor de mundos imaginarios. En él ambas opciones no se excluyen. Toda su obra ilustra sobre la posibilidad de una fecunda interacción de ambos mundos. El mundo fenoménico enriquece al mundo de lo fantástico dándole la verosimilitud y la plasticidad de un orden sensible; ésta, a su vez, enriquece a aquél dotándolo de una densidad significativa (8).

Las galerías, en el caso del relato que venimos analizando (como sucede con el metro en otras ocasiones), abren un espacio cuyos límites y cuyas formas peculiares de vida exigen del personaje la aceptación de unas leyes diferentes a las que rigen su mundo habitual, el de afuera, pero nada más: dentro todo es perfectamente *real*. Pero debe hacerse —creo yo— una matización importante: ese *realismo, e incluso esa inclinación a lo vulgar y cotidiano, se trata de modo* diferente en un caso y otro. Cuando nos movemos en el ámbito recién descubierto, en el espacio que llamamos de las sugestiones, la visión del conjunto nos evoca el mundo novelesco de la narración naturalista del siglo XIX, incluso hay cierta tonalidad en el ritmo que se diría producto de una adaptación de la prosa francesa de la época; de Maupassant, por ejemplo:

> ... y corrimos por la rue du Croissant hasta dar la vuelta a la manzana y refugiarnos en el calor y los amigos. Por suerte para todos la idea de la guerra se iba adelgazando a esa hora en las memorias, a nadie se le ocurría repetir los estribillos obscenos contra los prusianos, se estaba tan bien con las copas llenas y el calor de la estufa; los clientes de paso se habían marchado y quedábamos solamente los amigos del patrón, el grupo de siempre, y la buena noticia de que la Rousse había pedido perdón a Josiane y se habían reconciliado con besos y lágrimas y hasta regalos [160].

---

(8) Juan C. Curutchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Ed. Nacional. Madrid, 1972.

Y esto es, sin duda, una solución intencionada, porque al ingresar el protagonista en ese *cielo más próximo,* ingresa justamente en el espacio de lo posible; en el azar o en la mitología de la literatura y de la época en que los hechos se producen (existe, incluso, una referencia significativa al tiempo meteorológico: el invierno de París que facilita ese contacto y protección que brindan las galerías y también las relaciones afectivas; el verano caluroso e incómodo de Buenos Aires que hace inhóspito el trayecto cotidiano y el esfuerzo laboral del protagonista). Una posición similar adopta en sus novelas otro narrador argentino, Manuel Puig: en él, el cine, los argumentos de películas o el mundo ficticio, prefabricado, de las estrellas cinematográficas, es ese otro ámbito hacia el cual se siente impulsado a escapar el protagonista, y donde construye su espacio novelesco en el que siempre termina encontrándose. Pero —y volvemos al ejemplo de Cortázar— cuando el protagonista regresa a su realidad cotidiana, al cielo de todos los días, las situaciones que vive son totalmente vulgares, y los gestos llegan incluso a configurar una estampa costumbrista (y hasta folklórica, diría yo; desde luego, típica sí lo es) de ese ámbito rutinario y familiar. El lenguaje, por su parte, se neutraliza o trivializa de forma evidente:

> Nada podía tener de extraño que en esa época mi madre me notara más desmejorado y se lamentara sin disimulo de una indiferencia inexplicable que hacía sufrir a mi pobre novia y terminaría por enajenarme la protección de los amigos de mi difunto padre gracias a los cuales me estaba abriendo paso en los medios bursátiles. A frases así no se podía contestar más que con el silencio, y aparecer algunos días después con una nueva planta de adorno a un vale para madejas de lana a precios rebajados [163-164].

De esta voluntaria reducción operada en la retórica del relato se sirve Cortázar para producir la «trasmutación mítica» que son siempre sus narraciones. Como escribe Saúl Yurkievich, «a partir de una imagen más trivial pero con mayor concreción empírica, con menor poder de extrañamiento pero con más carga simpática, más vívida, más vivida. Cortázar sustituye (...) el recinto mágico por su visión degradaba y divulgada: la rayuela» (9).

Al ingresar en el ámbito de la ficción, el protagonista de *El otro cielo* —como hemos visto— deberá acatar leyes diferentes, deambulará impulsado por fuerzas interiores o simbólicas: la primera aparición de la guirnalda como mero adorno («figuras alegóricas que tien-

---

(9) Saúl Yurkievich: *La confabulación de la palabra,* Ed. Taurus, Madrid, 1978.

den las manos para ofrecer una guirnalda») se irá conformando, progresivamente, como presencia simbólica, como clave del interrogante fundamental del personaje («Todo tenía algo de guirnalda —pero las guirnaldas pueden ser fúnebres, lo comprendí después —y por eso, como afuera estaba la nieve y Laurent, nos quedábamos lo más posible en el café...») [160]. Y la sucesiva confección de la misma guirnalda se convertirá en la única medida válida del tiempo de la narración: mientras se entrelazan las flores de la guirnalda real tejida por los personajes, sucederán las diferentes anécdotas, se mantendrá la inquietud y la vida aparecerá siempre renovada; pero a medida que la confección de la guirnalda toca a su fin, crece la certidumbre del protagonista y comprenderá —bien que intuitiva o turbiamente— que su tiempo, el de las imágenes en que se ha venido reconociendo, se acaba.

> ... como desde más allá de Josiane y de la celebración del aniversario, me fue invadiendo algo que era como un abandono, el sentimieno indefinible de que eso no hubiera debido ocurrir en esa forma, que algo estaba amenazando en mí el mundo de las galerías y los pasajes, o todavía peor, que mi felicidad en ese mundo había sido un preludio engañoso, una trampa de flores, como si una de las figuras de yeso me hubiera alcanzado una guirnalda mentida (y esa noche yo había pensado que las cosas se tejían *como las flores de una guirnalda*) (...). Me pareció (...) que de alguna manera eso era un término, no sabía bien de qué, porque al fin y al cabo yo seguiría viviendo, trabajando en la Bolsa y viendo de cuando en cuando a Josiane (...), y curiosamente pensé que también eso entraba de alguna manera en la guirnalda, y que era un poco como si una mano acabara de trenzar en ella la flor que la cerraría antes del amanecer [162].

El *otro cielo* es el «ambiente laberíntico donde los personajes se pueden mantener apartados o encontrarse casualmente», como escribió Jean Franco refiriéndose al París de *Rayuela;* el lugar donde se abre vertiginosamente el azar, el gozo de lo posible. Pero es también el reducto donde aguardan emboscadas las figuras que, individualizadas en medio de un conjunto abigarrado y anónimo («un mundo clandestino se codeaba, se pasaba botellas de mano en mano, repetía una broma que corría entre carcajadas y chillidos sofocados, y también había bruscos silencios y rostros iluminados un instante por un yesquero, mientras seguíamos avanzando dificultosamente y cuidábamos de no separarnos como si cada uno supiera que sólo la voluntad del grupo podría perdonar su presencia en ese sitio») [161], se convertirán en espejos del personaje. Son —como la guirnalda que trenzan los amigos— el hilo conductor de una desasosegada persecución. Jo-

siane, a pesar de la relación amorosa y de la ternura que despierta en el protagonista, es un mito inalcanzable, propiedad de ese *alguien* que planea como una sombra sobre la pareja; el protagonista vive su aventura con Josiane, pero sólo mientras existan en esa peripecia zonas de misterio, o la mujer evidencie una necesidad de protección. El sudamericano y Laurent producen no sólo extrañeza e inquietud en el protagonista (y hasta algún temor), también le obligan a indagar, a preguntarse tras esa aparición misteriosa del primero, o tras esa intriga constante del asesino anónimo (Laurent, al final, resultará llamarse Paul, y su aventura, exagerada por el anonimato, aparecerá como una vulgar historia policial), qué cambios se han producido en él, en qué vacío ha venido a convertirse ese otro cielo tan gozosamente habitado antes. El azar va juntando las claves, haciendo que las piezas coincidan: cuando el encuentro del protagonista con Josiane es imposible por cualquier circunstancia, aquél se abandonará al atractivo del laberinto urbano

> ... eran las horas del explorador y así fui entrando en las zonas más remotas del barrio, en la Galerie Saint-Foy, por ejemplo, y en los remotos Passages du Caire, pero aunque cualquiera de ellos me atrajera más que las calles abiertas (...), el término de una larga ronda que yo mismo no hubiera podido reconstruir me devolvía siempre a la Galerie Vivienne, no tanto por Josiane, aunque también fuera por ella, sino por sus rejas protectoras, sus alegorías vetustas, sus sombras en el codo del Passage des Petits-Pères, ese mundo diferente donde no había que pensar en Irma y se podía vivir sin horarios fijos, al azar de los encuentros y de la suerte [155].

Pero Josiane se acordará más tarde «de que unas noches atrás había creído conocerlo de lejos [al sudamericano] en la Galerie Vivienne, que sin embargo él no parecía frecuentar» [155], y sí el protagonista. Cada vez que Josiane desaparece, o que el mundo de las galerías se pierde, la figura del sudamericano surgirá desde la sombra como un aviso, pero sobre todo como una necesidad de exploración de la conciencia del protagonista. Cortázar concluye la primera parte de *El otro cielo* precisamente cuando el protagonista reconozca que el verdadero objetivo de su búsqueda en ese 'otro sitio' es la razón de su propio destino:

> ... al fin y al cabo hubiera sido tan natural que me acercara al sudamericano y le dijera un par de frases en español. Estuve a punto de hacerlo, y ahora no soy más que uno de los muchos que se preguntan por qué en algún momento no hicieron lo que habían pensado hacer (...). Y sin embargo creo que hice mal, que

> estuve al borde de un acto que hubiera podido salvarme. Salvarme de qué, me pregunto. Pero precisamente de eso: salvarme de que hoy no pueda hacer otra cosa que preguntarme, y que no haya otras respuestas que el humo del tabaco y esa vaga esperanza inútil que me sigue por las calles como a un perro sarnoso [157].

Por esto, tras superar la última opresión, llega a saber qué sentido tiene la presencia del sudamericano en aquel mundo de felicidad y deseo («Ni siquiera cuando más tarde charlando de tanta cosa alegre con Kikí y Josiane y el patrón, me enteré del final del sudamericano, ni siquiera entonces sospeché que estaba viviendo un aplazamiento, una última gracia») [166]. Y al iniciarse la segunda parte del relato el recorrido comienza de nuevo, pero ahora la actitud y el protagonismo del personaje han variado sustancialmente: el personaje sabe, y por eso «al salir del último bar vi que no tenía más que dar la vuelta a la esquina para internarme en mi barrio, la alegría se mezcló con la fatiga y una oscura conciencia de fracaso» [159], que aumentará sucesivamente, y debilitara solapadamente los nexos que sostienen su identidad con ese mundo donde, con tanta plenitud, cree haber vivido.

Quizá el ritmo de esta segunda parte se haga también más vivo, y al dinamismo habitual en los relatos de Cortázar, cuyas anécdotas se suceden siempre sin quiebros ni pausas, se sumará aquí la aceleración de una estrategia interior del protagonista, que desarrolla de esa forma el último tramo de su indagación, manejando muchos de los recursos de la novela policíaca, sobre todo al utilizar una economía narrativa que acelera la dinámica interior de acuerdo con la propia temporalidad del relato, basada en las superposiciones y suplantaciones de las escenas que tienen lugar en una y otra ciudad; y se empieza a ver cómo la realidad cotidiana, el mundo familiar de Buenos Aires determinado por una serie de convenciones afectivas, acabará imponiéndose definitivamente (¿definitivamente?) al espacio de la fábula. Hay que destacar la forma en que Cortázar consigue que su protagonista se sienta liberado del acoso de Laurent, detenido por la policía, y de la obsesiva presencia del sudamericano, muerto de una repentina enfermedad en su habitación de la rue du Faubourg Montmartre, en medio de «la soledad, el miserable cirio ardiendo sobre la consola atestada de libros y papeles, el gato gris que su amigo había recogido» [167]. Necesariamente hemos de preguntarnos entonces hasta qué punto no son ambos personajes los trasuntos del protagonista-narrador en ese otro cielo deseado. Es sintomático al respecto que, en ese preciso instante (cuando han desaparecido esos

dos personajes misteriosos), el mundo de los pasajes y las galerías, de los estucos y las guirnaldas, que podría vivirse a plenitud desde entonces, porque han desaparecido los causantes del temor o el recelo, se empieza a sentir ajeno, muy lejano y extraño; ni siquiera la presencia de Josiane podrá impedir, a pesar de las apariencias, que el desengaño se alce en el corazón del protagonista y comprenda que cuanto hasta ahora ha tenido se le escurre entre los dedos:

> ... me sentí extranjero y diferente como jamás me había ocurrido antes, me refugié en una puerta cochera y dejé pasar el tiempo y la gente, forzado por primera vez a aceptar poco a poco todo lo que antes me había parecido mío: las calles y los vehículos, la ropa y los guantes, la nieve en los patios y las voces en las tiendas [165].

El protagonista supone que todo sigue igual, sin querer darse cuenta de que todo ha cambiado, y precisamente por ello le será imposible vivir ya en su barrio preferido, al tiempo que la realidad empieza a suplantar, implacable, todo aquel espacio de la ficción: la costumbre, los gestos repetidos, cerrarán la historia; el trabajo, las obligaciones familiares sólo permitirán —como mucho— el sucedáneo del Pasaje Güemes. Su itinerario ha devuelto al protagonista al principio, su última ilusión se ha trocado en la certificación de su impotencia:

> Nunca he querido admitir que la guirnalda estuviera definitivamente cerrada, y que no volvería a encontrarme con Josiane en los pasajes o los bulevares. Algunos días me da por pensar en el sudamericano, y en esa rumia desganada llego a inventar como un consuelo, como si él nos hubiera matado a Laurent y a mí con su propia muerte; razonablemente me digo que no, que exagero, que cualquier día volveré a entrar en el barrio de las galerías y encontraré a Josiane sorprendida por mi larga ausencia. Y entre una cosa y otra me quedo en casa tomando mate, escuchando a Irma que espera para diciembre, y me pregunto sin demasiado entusiasmo si cuando lleguen las elecciones votaré por Perón o por Tamborini, si votaré en blanco o sencillamente me quedaré en casa tomando mate y mirando a Irma y a las plantas del patio [168].

La pesquisa ha concluido, pero no la historia que —en su circularidad— deja latente en el individuo la necesidad de echarse a andar de nuevo, en circunstancias parecidas, y continuar indefinidamente su búsqueda. El protagonista de *El otro cielo,* como tantos personajes cortazarianos, ha penetrado con decisión en el laberinto, «y siguiendo

siempre adelante en la misma dirección, lo que [encuentra] detrás del horizonte es [su] propio punto de partida, pero ya completamente nuevo» (10): lo lejano, el otro cielo, ya se ha hecho familiar; el París finisecular es tan próximo y suyo que el Buenos Aires cercano y familiar se presenta como un final de viaje; mas es un final engañoso, porque este espacio urbano de las historias de Cortázar no es lineal ni unívoco, sino ambiguo y disperso. La enseñanza que el personaje recibe tras su obsesiva búsqueda es que, muy probablemente, haya otro centro que origine otro itinerario, y esa nueva oportunidad será motivo para iniciar otra posible historia. En cualquier caso —y ésta es una de las peculiaridades de la literatura hispanoamericana—, su excentricidad certifica su vitalidad; el viaje de los relatos de Cortázar nunca concluye, como tampoco concluyen las historias fabulosas de *Las mil y una noches;* antes bien, se trata de un perpetuo origen. Y el espacio urbano, cuya contingencia y multiplicidad, cuyo carácter fronterizo o transitorio es evidente, no se limita a ser ámbito que contenga las anécdotas, de modo pasivo, sino que es trama, motor de la misma, que abre a cada paso un nuevo itinerario que el protagonista debe cubrir.

Es el cuento de nunca acabar. El hombre está en el mundo condenado precisamente a reconocer el absurdo que rige sus acciones cotidianas; pero aunque sabe que pretender escapar de esos límites es pura ilusión, asumirla, al menos para saberse vivo en la ficción, en la imaginación, es una posibilidad de nacer otra vez y siempre. Este doble juego (estar en el mundo y mirar el mundo) no se puede cumplir de forma plena, como nos certifican los héroes cortazarianos, si no es en un ámbito que sea todos los ámbitos, un espacio —la ciudad— en que se duplican o multiplican las referencias, en el que una calle sea todas las calles (o una misma ciudad todas las ciudades): laberinto y ambigüedad, inquietud y azar, tras los cuales existe la ilusión de reconocerse sin límites y las máscaras que constituyen el absurdo que llamamos realidad. Atravesar ese territorio es siempre el deseo del hombre, su destino y su vida, aunque —en verdad— no llegue a reconocerse nunca, viva sólo un sucedáneo de ese deseo potenciado —eso sí— por la capacidad metamórfica de la ficción.

JORGE RODRIGUEZ PADRON

Apartado Correos, 74
CULLERA
Valencia

(10) Michel Butor, *op. cit.*

LA «EJECUCION SILENCIOSA» EN «LIBRO DE MANUEL»

El mito y la obra musical aparecen así como directores de orquesta cuyos oyentes son los silenciosos ejecutantes.
Claude Lévi-Strauss: *Lo crudo y lo cocido.*

I

A Cortázar, durante varios años defensor de causas revolucionarias, en especial de la revolución cubana, se le ha criticado por esquivarlas en su obra literaria. Su novela más reciente, *Libro de Manuel* (1), según la primera ola crítica, manifiesta el muy esperado *compromiso* de Cortázar (2); sin embargo, las afirmaciones del mismo Cortázar con respecto al arte y la revolución debiera haberles señalado a esos críticos su error (3). *Libro de Manuel*, a pesar de tratar de las actividades de una joven banda revolucionaria en París, puede ser leída de la misma manera que la novela anterior de Cortázar, *62. Modelo para armar*. Es decir, bajo ese juego superficial de la trama yace un orden de índole diferente, al que podríamos llamar la «ejecución silenciosa» de Cortázar. Una lectura más precisa de *Libro de Manuel* exige ignorar los acontecimientos superficiales de la novela para reorganizar, en cambio, los fragmentos de modo que aparezca el orden subyacente. Lo mismo que en *62*, el propio Cortázar nos ofrece las herramientas para esa tarea mediante ciertas alusiones estructurales cuidadosamente escogidas.

Libro de Manuel es la historia del secuestro, por la banda revolucionaria, de un oficial policíaco, con la esperanza de canjearlo por prisioneros políticos encarcelados en Sudamérica. El protagonista, Andrés, y su amiga, Ludmilla, se encuentran en las márgenes de la banda, y su dilema es unirse a ellos o no. A lo largo de toda la novela juega también un papel esencial el esfuerzo de Andrés para interpre- un sueño que ha tenido; en el curso de una proyección de una pelí-

(1) Julio Cortázar: *Libro de Manuel*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

(2) Véase, por ejemplo, Evelyn Picón Garfield, *Julio Cortázar*, Nueva York, Ungar, 1976, página 132.

(3) Cortázar siempre ha mantenido que la literatura imaginativa lleva un papel separado (es decir, libre) de, aunque puede ser paralelo con la fase material de la revolución: «El aporte de una gran literatura es fundamental para que una revolución pase de sus etapas previas y de su triunfo material a la revolución total y profunda en todos los planos de la materia y de la psiquis», *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México, D. F., Siglo XXI, 1970, p. 68.

cula de Fritz Lang, es llamado a la oficina del teatro, donde un misterioso cubano le manda hacer algo que, al salir de la oficina, ya no recuerda. Esto constituye la «mancha negra» de la novela. El filme de Lang constituye la primera alusión estructural de la novela. La descripción que nos da Andrés de la película —el tribunal, la mujer que grita, etc.— corresponde al célebre *M,* el cual culmina en la famosa escena del tribunal donde los pandilleros de Berlín juzgan al asesino de niños, papel memorablemente desempeñado por Peter Lorre. Suplicándoles desesperadamente por su vida, Lorre razona que no es responsable de sus actos, pues lleva dentro de sí un demonio que se los exige. La situación de Andrés, en el sueño y a lo largo de la novela, es muy parecida. Al volver, en el sueño, al *lobby* dice que siente como si estuviera «actuando a la vez como por dentro y por fuera del filme de Fritz Lang» [103]; lo mismo que el asesino de niños, es impulsado por una fuerza subconsciente.

Sólo al final de la novela, al unirse con la banda, se entera Andrés del mandato del cubano —«Despertate»— [356]. Los primeros críticos de la novela, razonablemente, han interpretado el mandato como una llamada a la revolución. La intervención de otro personaje del libro —el neurótico, Lonstein— sugiere, no obstante, otra interpretación del mandato del misterioso cubano. Lonstein se cura hablando, exorcitando su neurosis. Estas incursiones al subconsciente las hace «para liquidar poco a poco a los otros ogros, una especie de sub-joda subterránea» [219]. («La Joda» es el nombre cifrado que dan sus miembros a la conspiración.) Dice Andrés del ejercicio de Lonstein: «acabé por acatar ese exorcismo desaforado; también yo a mi mezquina manera había pretendido... acabar con algunos ogros» [219]. Lo que describen Andrés y Lonstein no es sino el «método catártico», también llamado «la cura hablante», de Sigmund Freud y Joseph Breuer, esbozada en *Estudios sobre la histeria,* la primera obra de psicoanálisis moderno. Freud prosiguió su estudio del subconsciente por medio de los sueños y la libre asociación; pero en aquel tiempo *(Estudios sobre la histeria)* el camino al subconsciente era la hipnosis. El mandato del cubano a Andrés de despertarse es muy parecido al del psicoanalista que devuelve a su paciente al estado consciente. El sueño de Andrés contiene de este modo dos alusiones —una al filme de Fritz Lang y otra al libro de Freud y Breuer—, cada una de las cuales sugiere la existencia de fuerzas subliminales que se relacionan, más que con la personalidad de Andrés, con el orden subyacente del libro.

Más importantes aún que las alusiones del sueño son las que apuntan a *El anillo de los Nibelungo,* de Richard Wagner; son éstas

las que verdaderamente constituyen el orden subyacente de *Libro de Manuel.* Hablando de sí mismo y de Ludmilla, dice Andrés:

> ... mientras Wotan, que venía a ser yo, asistía al derrumbe de su reino, Ludmilla, una especie de Brunilda enloquecida, se disponía a entrar en un mundo diferente que ellos apodan la Joda a falta de mejor nombre [289].

Para entender cómo y por qué coinciden varios acontecimientos de la novela y de la ópera, es necesario recordar la rica y compleja obra de Wagner (4).

Wotan, deseoso de crear una sociedad perfecta (Valhala), se enfrenta con una paradoja terrible, descrita de este modo por Morse Peckham:

> Existen dos tipos de poder en el mundo, el imaginativo [simbolizado por la lanza de Wotan] y el económico [simbolizado por el anillo de los Nibelungo]. ... El poder imaginativo, según Wotan, puede hacerse moralmente responsable mediante la autolimitación, pero no puede resistir, dado sus límites, la existencia de ninguna otra fuente o clase del poder. *Todo* poder debe estar controlado (5).

Para proteger el poder imaginativo, Wotan debe obtener el anillo de los Nibelungos, sede del poder económico, lo cual implica un paradoja: cómo proteger la ley moral sin corromperla; algo imposible, dado que para hacerlo hay que robar el anillo. Wotan no puede proteger su propia ley sin violarla. «La idea de labrar por el poder al mismo tiempo la libertad y el valor es, según muestra Wagner, una contradicción» (6).

Wotan trata de evitar su dilema procreando un hijo, Sigmundo, que, como agente libre, recobre el anillo. Pero al impedir que Brunilda ayude a Sigmundo en la batalla con Hunding, Wotan entiende por primera vez que el poder y el valor no se pueden proteger por la fuerza. Sigmundo, claro, muere y su espada queda hecha pedazos; pero su mujer, Siglinda, guarda los fragmentos para que un día los fragüe su hijo, Sigfrido. La ópera continúa narrando las hazañas de aquél, el crepúsculo de los dioses y la destrucción de Valhala.

Quisiera sugerir a este punto que Andrés, al unirse con la banda al final de la novela y prevenir que Ludmilla baje la escalera para ayudar a Marcos [363], repite de alguna manera las acciones de

---

(4) La interpretación que sigue se basa en la de Morse Peckham en *Beyond the Tragic Vision*, Nueva York, Braziller, 1962, cap. XIV.

(5) *Ibidem*, p. 251.

(6) *Ibidem*.

Wotan al prevenir que Brunilda ampare a Sigmundo en la batalla contra Hunding. Andrés ha llegado a la misma conclusión que Wotan: altura la libertad no se puede preservar por medio del poder.

Es a esa altura de la novela también que Andrés entiende la «mancha negra» del sueño («Despertate»). La muerte de Marcos, aunque algo imprecisa, se ilumina: el cuerpo de la *morgue* en las últimas páginas de la novela es indudablemente el de Marcos, Sigmundo muerto.

Libro de Manuel no prosigue con la historia de Sigfrido y el crepúsculo de los dioses, sino que su final sugiere la posibilidad de lograr una libertad verdaderamente libre de la influencia del poder. En la ópera de Wagner, el joven Sigfrido ha de fraguar los fragmentos de la espada despedazada. En la novela, la tarea de reordenar los recortes de periódicos queda para el pequeñuelo, Manuel (y también, claro está, para el lector). Al final de la novela es evidente que el álbum de Manuel es también la novela o «manual» que leemos. A través de la activa participación de su lector *Libro de Manuel* ofrece un nuevo concepto de la lectura: al lector le toca fraguar los fragmentos de la novela lo mismo que lo hizo Sigfrido con los fragmentos de la espada con la cual había de recobrar el anillo. Pero en tanto que Sigfrido fracasa en esa tarea y Valhala es reducido a cenizas, el final de *Libro de Manuel* es abierto y mantiene la posibilidad de preservar la libertad. La única cuestión ante el lector es si será o no capaz de esa tarea.

Si los acontecimientos superficiales de la trama parecen sugerir que Cortázar, como Andrés, ha abrazado totalmente la revolución (7), la nueva vacilación de Andrés en las páginas finales quizá reflejan una vacilación similar de parte de Cortázar, la cual florece en el orden subyacente de la novela. Vale notar que *Libro de Manuel* fue escrito en gran parte durante el período del segundo caso Padilla (1971), y se podría afirmar, no sin razón, que la posición de Cortázar en la novela refleja con precisión la posición pública que tomó en ese tiempo (8). Si bien Cortázar vacila con respecto a la revolución, es a la manera de Wagner en *El anillo*. ¿Es posible preservar la libertad con la fuerza? *Libro de Manuel* indaga cuidadosamente en esta cuestión. Si bien la novela, aparentemente, parece abrazar la revolución, también ofrece bajo esa capa superficial una advertencia.

---

(7) «Así como Andrés debe tomar este único camino posible, el de la acción, así también lo ha decidido Cortázar; Andrés con su participación, Cortázar escribiendo esta novela», Marta Paley de Fransescato, «El *Libro de Manuel*», *Revista Iberoamericana*, XXXIX, números 84-85 (julio-diciembre 1973), p. 690.

(8) Véase al respecto, Seymour Menton, *Prose Fiction of the Cuban Revolution*, Austin, Univ. of Texas Press, 1975, pp. 141-46.

II

La relación entre sí de las novelas de Cortázar es bien conocida. En los «Capítulos prescindibles», de *Rayuela,* se encuentra una teoría de la novela en los cuadernos del escritor Morelli, y las novelas posteriores de Cortázar, *62. Modelo para armar* y *Libro de Manuel,* fueron escritas de acuerdo con esta teoría (el título de *62,* por ejemplo, deriva de un capítulo de *Rayuela* donde se la discute).

El concepto central de esa teoría de la novela es el de las «figuras», y no hay nada en la obra de Cortázar que más haya confundido a los críticos. ¿Qué son «figuras»? En el capítulo 62 de *Rayuela,* Morelli (Cortázar) habla de:

> ... una interacción de otra naturaleza, un billar que algunos individuos suscitan o padecen, un drama sin Edipos, sin Rastignacs, sin Fedras, drama *impersonal* en la medida en que la conciencia y las pasiones de los personajes no se ven comprometidas más que *a posteriori.*
>
> ... ...
>
> Si escribiera ese libro, las conductas standard... serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso. ... Todo sería como una inquietud, un desasosiego, un desarraigo continuo, un territorio donde la causalidad psicológica cedería desconcertada, y esos fantoches se destrozarían o se amarían o se reconocerían sin sospechar demasiado que la vida trata de cambiar la clave en y a través y por ellos, que una tentativa apenas concebible nace en el hombre como en otro tiempo fueron naciendo la clave-razón, la clave-sentimiento, la clave-pragmatismo (9).

Se trata aquí de un orden de otra índole. El libro de que habla Morelli no intenta representar las acciones de la vida cotidiana. Como explica Cortázar en su entrevista con Harss (además de *Rayuela,* el único lugar donde se discute la idea de las «figuras»):

> Quisiera escribir de manera tal que la narración estuviera llena de vida en su sentido más profundo, llena de acción y de sentido, y que al mismo tiempo esa vida, esa acción y ese sentido no se refirieran ya a la mera interacción de los individuos, sino a una especie de superacción de las figuras formadas por constelaciones de personajes. ... Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual (10).

---

(9) Julio Cortázar: *Rayuela,* Buenos Aires, Sudamericana, 1963, pp. 416-17.
(10) Luis Harss: *Los nuestros,* Buenos Aires, Sudamericana, 1966, p. 289.

Leídas independientemente, hay que advertir que parecen confusas, de modo que los críticos no han podido más que repetirlas; pero el gran obstáculo ha sido la inhabilidad de reconocer su vínculo con el estructuralismo, el cual Cortázar insinúa en uno de los «Capítulos prescindibles» donde distingue entre «figura» e «imagen»:

> Morelli añade: «Acostumbrarse a emplear la expresión *figura* en vez de *imagen*, para evitar confusiones... la condición de *figura*, donde todo vale como signo y no como tema de descripción» (11).

No hay concepto más central a la metodología estructuralista que la división del signo en significante y significado. Cortázar parece hacer la misma distinción aquí. La lingüística estructuralista enseña que los elementos básicos del lenguaje no tienen esencia, sino que sólo adquieren significado mediante una serie de relaciones; además, utilizamos las reglas o estructuras del lenguaje sin percibirlas. Igualmente, los personajes de la novela morelliana funcionan mediante leyes que no perciben. Para repetir la definición de Cortázar: «Tengo la impresión de que todo eso ocurre en un plano que responde a otras leyes, a otras estructuras que escapan al mundo de lo individual». Si estas leyes o estructuras son subconscientes, el problema es cómo revelarlas.

La metodología estructuralista más conocida es probablemente la de Claude Lévi-Strauss en su conocidísimo ensayo *La estructura de los mitos*. En ese ensayo, Lévi-Strauss propone que los mitos, al contrario de lo que se había pensado anteriormente, responden a un orden lingüístico (siguiendo el modelo de Saussure). Es decir, el significado resulta de la *relación* entre los signos, y no de ninguna *esencia* del signo: «Como toda entidad lingüística, el mito está formado por unidades constitutivas» (12). Estas unidades constitutivas del lenguaje son «los fonemas, morfemas y semantemas»; y el problema que intenta solucionar el ensayo de Lévi-Strauss es, precisamente, determinar las unidades constitutivas del mito, lo que él llama los «mitemas». Sin embargo, las unidades constitutivas del mito no funcionan de la misma manera que las unidades constitutivas del lenguaje. Lévi-Strauss lo explica así:

> Postulamos, en efecto, que las verdaderas unidades constitutivas del mito no son las relaciones aisladas, sino «haces de relaciones», y que sólo en forma de combinaciones de estos haces

(11) *Rayuela*, p. 545.
(12) Claude Lévi-Strauss: *Antropología estructural*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968, pp. 190-91.

las unidades constitutivas adquieren una función significante. Desde un punto de vista diacrónico, las relaciones provenientes del mismo haz pueden aparecer separadas por largos intervalos, pero si conseguimos restablecerlas en su agrupamiento «natural», logramos, al mismo tiempo, organizar el mito en función de un sistema de referencia temporal de nuevo tipo. ... Este sistema es, en efecto, un sistema de dos dimensiones, a la vez diacrónico y sincrónico (13).

Los «haces» a que se refiere Lévi-Strauss se aíslan superponiendo las varias versiones del mito y llegando así a los aspectos idénticos que comparten.

Es hora de concluir: ¿qué ofrecen todos estos datos para una lectura de las novelas de Cortázar? Para leerlas con un entendimiento más completo. Cortázar exige que su lector aísle las unidades constitutivas de la novela de la misma manera que lo hace Lévi-Strauss con las unidades constitutivas del mito de Edipo. Sólo de ese modo aparecerá la «figura» latente. Efectivamente, al superponer *El anillo de los Nibelungos* a *Libro de Manuel*, percibimos que se intersectan las dos obras donde Wotan impide que Brunilda ayude a Sigmundo y Andrés impide que Ludmilla ayude a Marcos: es obvio que el problema de Wotan es el mismo de Andrés. Cabe mencionar que la misma lógica narrativa funciona en *62. Modelo para armar* (allí se superpone al texto *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé) (14).

Vistas así, las novelas de Cortázar constituyen una avanzada respecto a sus cuentos anteriores. La poética de Cortázar en aquel tiempo postulaba una analogía entre el poeta y el hombre primitivo: según él, el pensamiento de ambos operaban bajo un modo «prelógico» (descrito así por el antropólogo Lucien Lévy-Bruhl). Cortázar esboza esa teoría en un artículo de 1954, titulado «Para una poética» (15). Lévi-Strauss publicó *La estructura de los mitos* el siguiente año; y, en general, la antropología estructuralista liquidó la noción condescendiente y etnocéntrica de un pensamiento «prelógico», demostrando en cambio que el pensamiento «primitivo» es tan sutil y complejo como

---

(13) *Ibidem*, pp. 191-92. Freud menciona los «retratos de familia» de Francis Galton, el proceso de superponer los negativos fotográficos en una sola placa para que se destaquen las facciones similares y se borren las diferencias. Freud afirma que un tipo de la elaboración onírica, llamado por él «figuras compuestas», funciona de una manera muy parecida (véase *The Interpretation of Dreams*, Nueva York, Avon, 1965, pp. 327-28). Es posible que sea ésta la fuente del término «figuras».

(14) Véase «Una clave de Cortázar sobre *62. Modelo para armar*», *Revista Iberoamericana*, XLI, núm. 91 (abril-junio 1975), pp. 263-65.

(15) *La Torre*, II, núm. 7 (julio-septiembre 1954), pp. 212-48. Esta fase de la poética de Cortázar es descrita por Ana María Hernández en su artículo, «Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar», *Revista Iberoamericana*, núms. 108-109 (julio-diciembre 1979), pp. 475-92. Obviamente, creo errada la tentativa de interpretar las novelas de Cortázar por medio de esta poética anterior.

el «civilizado» —lo único que los distingue son las materias por medio de las cuales se desarrollan—.

Cortázar comienza a escribir novelas a principios de los años 60, cuando el interés en el estructuralismo de Lévi-Strauss se hallaba en su apogeo. Esas novelas constituyen, indudablemente, una de las adaptaciones más complejas, interesantes y exitosas del estructuralismo a la literatura.

JOHN INCLEDON

Dept. of Mod. Langs.
Albright College
READING, Pa. 19604
USA

DEL «ARS MASTURBANDI» A LA REVOLUCION: «LIBRO DE MANUEL», DE JULIO CORTAZAR

Libro de Manuel (1) presenta cuatro líneas argumentales bien definidas: 1) la colección de recortes periodísticos sobre la insurrección y la represión políticas —principalmente en Hispanoamérica— (2), como legado histórico de Patricio y Susana a su pequeño hijo Manuel, quien tendrá, con el correr del tiempo, el testimonio del mundo caótico en que vivieron sus padres; 2) la historia de Andrés —un músico que nos recuerda al Horacio Oliveira, de *Rayuela*— y sus relaciones con Ludmilla y Francine; 3) las actividades de un grupo revolucionario franco-hispanoamericano denominado la Joda, y el secuestro de un polizonte que parece estar conectado con la CIA, y 4) la biografía del rabinito Lonstein, judío argentino inventor de un idioma compacto, paciente y obsesionado cultivador de un hongo, y verdadero artífice de la masturbación, que se gana la vida lavando cadáveres en una morgue parisiense. Por otra parte, esta obra muestra dos niveles de lectura: uno de tipo informativo, destinado a comunicar hechos verificables, y otro de tipo formativo, destinado a unir las partes del rompecabezas mítico-erótico-ideológico-anecdótico-político, etc.

Libro de Manuel marca el comienzo de una activa etapa de militancia política de Cortázar, quien en el prólogo afirma: «Más que nunca creo que la lucha en pro del socialismo lationamericano debe enfrentar el horror cotidiano con la única actitud que un día le dará la victoria: cuidando preciosamente, celosamente, la capacidad de vivir tal como la queremos para ese futuro, con todo lo que supone de amor, de juego y de alegría» [LM, 8]. Esta novela es para Cortázar «un instrumento de intervención en la violenta circunstancia

---

* En su carta, fechada en París el 12 de noviembre de 1977, Cartázar, al referirse a nuestro enfoque, dice: «En cuanto al *"ars masturbandi"*, creo que usted ve la cosa con toda exactitud.»

(1) Primera edición (Buenos Aires: Sudamericana, 1973). En adelante citaremos el número de página precedido por LM, entre paréntesis.

(2) Usaremos «Hispanoamérica» o «hispanoamericano» para referirnos a los países de habla hispana del Nuevo Mundo, y para denominar lo que a ellos pertenece respectivamente. Sin embargo, hemos conservado «Latinoamérica» y «latinoamericano» en nuestras citas, o cuando aludimos también al Brasil y Haití.

cotidiana» (3), y también «el signo afirmativo frente a la escalada del desprecio y del espanto, y esa afirmación tiene que ser lo más solar, los más vital del hombre: su sed erótica y lúdica, su liberación de los tabúes, su reclamo de una dignidad compartida en una tierra ya libre de este horizonte diario de colmillos y de dólares» [LM, 8]. «Esta novela —dice Cortázar— nació de un cotidiano sentimiento de horror, de vergüenza, de humillación personal como latinoamericano frente al panorama del colonialismo y el gorilismo entronizados en tantos de nuestros países» (4).

LONSTEIN Y EL «ARS MASTURBANDI»

De las cuatro líneas argumentales que señaláramos, la última es la que más agudamente denuncia, en hechos e imágenes, varios de los aspectos crónicos de la problemática del subdesarrollo hispanoamericano (5). Para ello Cortázar *echa mano* a una simbología (6) audaz y despiadada —que muchos calificarán de obscena y tacharán furiosamente de injusta—, pero que nosotros entendemos como acertada, precisa y valiente.

El subdesarrollo hispanoamericano es político antes que económico; y es posible que aquél sea el verdadero causante de éste, porque

> sea como sea, ese doble subdesarrollo ha precipitado la vocación «revolucionaria» de Latinoamérica, ya que la «revolución» parece el atajo para superar una situación marcada por la incapacidad de construir Estados democráticos modernos y economías prósperas aptas, por lo mismo, para reducir la dominación extranjera. Pero las «revoluciones» latinoamericanas han sido o bien de una tal virulencia que han arruinado lo que pretendían salvar (como la Revolución Mexicana de 1911, que duró diez años y terminó por mantener en la pobreza a los campesinos que fueron su razón de ser); o bien de un verbalismo que disimula bajo un «lenguaje social» una incompetencia generadora de súbito desastre, como el

---

(3) Saúl Yurkievich: «Los tanteos mánticos de Julio Cortázar», *Revista de Occidente* número 131, Madrid (febrero 1974), p. 158.

(4) *El Día*, México, D. F. (abril 4 de 1973).

(5) El calificativo «subdesarrollo» se usa generalmente para aludir a aspectos económicos y tecnológicos, aunque para Cortázar no excluye lo literario: «Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de *naturalidad* de sus escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin naturalidad... Nosotros, tímidos productos de la autocensura y de la sonriente vigilancia de amigos y críticos, nos limitamos a escribir memorias vicarias, asomándonos a lo Frégoli desde nuestras novelas.» *(La vuelta al día en ochenta mundos*, 4.ª edición, México: Siglo XXI, 1968, p. 13).

(6) «Creemos, con René Guénon *(Symboles fondamentaux de la Science Sacrée)*, que el simbolismo es una ciencia exacta y no una libre ensoñación en la que las fantasías individuales pueden tener libre curso'». Juan E. Cirlot, *Diccionario de Símbolos* (Barcelona: Labor, 1969), p. 9.

«socialismo peruano» de 1969-74, o como el «justicialismo» de Perón, quien hace veinte años arruinó a una velocidad asombrosa y, según parece, irremediable, la economía más próspera de Latinoamérica; o bien, como la Revolución Cubana, que no ha hecho más que trasladar un país de la dominación norteamericana a la satelización soviética (7).

En *Libro de Manuel*, la Joda «colinda con la ideología del *happening*» (8) y muestra elocuentemente el fracaso de la verdadera revolución. Sus integrantes, al igual que los personajes de anteriores novelas de Cortázar, caen debilitados por su viciosa y enmarañada dialéctica y por lo desordenado e impreciso de su accionar, generalmente rayano en lo absurdo. Estas actitudes describen a un grupo de seres desubicados, solitarios e incomunicados, porque «los personajes cortazarianos son exiliados, de paso por todas partes y rumbo hacia ninguna... desarraigados y dominados por un afán de autoafirmación y una desmedida sed de respuestas absolutas» (9).

Pero la síntesis de ese conjunto de conflictos, denuncias e inquietudes planteadas en *Libro de Manuel*, está encarnada en tres aspectos sobresalientes de la personalidad del rabinito Lonstein:

1) Su declarado hábito por la masturbación, como resultado de sus fracasados intentos de integrar su pareja; 2) su obsesivo y metódico pasatiempo paracientífico, consistente en el aislamiento y cría de un hongo, y 3) su macabra ocupación de lavacadáveres en una morgue parisiense. Estos aspectos encierran un simbolismo muy significativo que relaciona, de manera elocuente, a Lonstein y su circunstancia, con la realidad hispanoamericana.

Y siendo tales aspectos el resultado de hondas vivencias conflictivas, la lengua que los expresa es igualmente conflictiva; una nueva lengua, simbólica, subjetiva y compacta (10), diferente del glíglico de la Maga, en *Rayuela*. Ese lenguaje no es, al principio, entendido por los miembros de la Joda: «Ya está —dice Lonstein—, también vos te negás a comprender mi escalada a un lenguaje simbólico que se

(7) Jean-François Revel, prólogo a la obra de Carlos Rangel, *Del buen salvaje al buen revolucionario: mitos y realidades de América Latina* (Caracas: Monte Avila), 1977, pp. 17-18.

(8) Yurkievich, p. 160.

(9) Juan Carlos Curutchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972, p. 85.

(10) «Lonstein es el jugador del lenguaje; lo somete a una constante manipulación (lúdico-fonética, humorístico-semántica), lo transmuta, lo anglifica, lo galiga, lo abrevia, lo descompone y recompone en una ejercitación que lo desautomatiza». (Yurkievich, p. 161).

Agreguemos que el lenguaje de los personajes de *Libro de Manuel* es el coloquial rioplatense, que Cortázar «reelabora, lo intelectualiza, atenúa su regionalismo, lo vuelve políglota y empuja a fondo por el lado picaresco, humorista, gráfico, expresivo. Irreverente con respecto a toda normativa purista y académica, lo desinhibe, incrementa su vivacidad. El lunfardo es su catapulta, el abridor de posibilidades lingüísticas... Este lunfardo recreado no es un rasgo naturalista, es una idiosincrasia» (Yurkievich, p. 165).

pueda aplicar *más allá o más acá* de las ciencias, digamos *una fortrán* de la poesía o de la erótica» [LM, 199]; aunque más tarde «todos han terminado por entender, cosa que a veces no parece gustarle demasiado» [LM, 33]. Sin embargo, «las palabras made in Lonstein nunca fueron un juego aunque nadie hubiera podido saber a qué tendían, defensa o agresión, para mí contenían de alguna manera la verdad de Lonstein, eso que era Lonstein, pequeño y bastante sucio y cordobés trashumante y autoconfesadamente un gran masturbador y amigo de experimentos paracientíficos, violentamente judío y criollo, fatalmente miope» [LM, 33].

Lonstein no es solamente el humorista subversivo de la Joda, sino también su poeta, idealista y alquimista (11). Su lucha se desarrolla entre la frustración por no lograr una relación madura con su pareja y el escapismo compensador que le ofrece el autoerotismo. Existe, pues, una relación de correspondencia entre *relación madura, verdadera revolución* y *solución socialista*, que contrasta con el *autoerotismo* (masturbación y onanismo), *la Joda* y el *colonialismo-gorilismo*. Si la *madurez-revolución-socialismo* representa los ideales y objetivos de lucha, entonces el *autoerotismo-Joda-colonialismo-gorilismo* es el indicador del subdesarrollo hispanoamericano.

Lonstein es el producto de un medio ambiente saturado (12) de autoerotismo (13), que, al aceptar su condición con valentía, expone sus razones sin prejuicios. Su declaración es un grito de denuncia

(11) Aunque Lonstein lo *es a su manera*, los verdaderos revolucionarios hispanoamericanos han sido mezcla de poeta, idealista y adquimista, en proporciones variables. Algunos de los *más grandes comprendieron con inmenso dolor que habían estado arando en el mar:* Bolívar, San Martín, Duarte, Martí, Sarmiento... «Che» Guevara... Por otra parte, «no es un azar que Zapata, figura que posee la hermosa y plástica poesía de las imágenes populares, haya servido de modelo una y otra vez a los pintores mexicanos. Con Morelos y Cuauhtémoc es uno de nuestros héroes legendarios. Realismo y mito se alían en esta melancólica, ardiente y esperanzada figura, que murió como había vivido: abrazado a la tierra». (Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura, 1973, p. 128).

(12) La *saturación* se refiere a la crónica desorganización de los sistemas e instituciones gubernamentales, así también como a la arbitrariedad en el cumplimiento y aplicación de las leyes. No es raro que uno de los miembros de la Joda se refiera a Hispanoamérica como el «continente de Cristóforo Quilombo» (LM, 250). Digamos que la palabra quilombo forma parte del habla popular rioplatense, y significa «prostíbulo... Del afronegrismo *quilombo*, que designó en Brasil al refugio de los negros cimarrones». (José Gobello, *Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1977, p. 180).

(13) Asociada con el autoerotismo está la argentinidad de los personajes de Cortázar, quienes con mayor o menor afrancesamiento son un producto particularmente bonaerense. Y es así como ese hombre de Buenos Aires «salió herido de un incurable erotismo imaginativo en que el deseo subyuga toda posesión, erotismo imaginativo que con callado aguante lleva a cuestas y que se devana en sentimientos y en ideas dispersas de una originalidad tan renovadora de artificios y elástica de aquilatamiento que de ella quizá fluya toda una nueva concepción de la vida». (Raúl Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera*, Buenos Aires: Plus Ultra, 1974, p. 124). Pero esa actitud de gran riqueza intelectual y emotiva, se transforma en crónica frustración, porque «el Hombre de Corrientes y Esmeralda, aunque millonario en reservas sexuales y apetecedor de ellas, es caballero de amistad y no de amor. El amor es entrega, cesión de destinos, y el Hombre de Corrientes y Esmeralda, demasiado leal con su propia vida, no la confía enteramente a nadie». (Scalabrini Ortiz, p. 65).

contra la hipocresía de una sociedad autofracasada: «La paja (14), por ejemplo, yo sé que a todos les da bronca que yo me declare pajero, les gustaría un poco de decoro, de discreción, y vos seguro que sos como todo el mundo» [LM, 206]. El porqué Lonstein se masturba hay que buscarlo en sus fracasados intentos por entablar y mantener una relación heterosexual madura:

> Estamos en que no se trata de saber por qué me masturbo en vez de cojer (15), sino agarrar la cosa por el mango, sin alusión sicalíptica... Soy un caso extremo aunque nada insólito, es decir, que no conseguí integrar la pareja... Hasta hice la prueba con un cartero que me traía *Sur*... Resultado, la seguridad de que jamás podría vivir en pareja con mujer o con hombre, y que a la vez las mujeres me hacían falta en la amistad y en la cama. El cartero salió paradigmáticamente de mi vida porque la experiencia en vivo me mostró que no me interesaba la relación homosexual [LM, 207].

Yolanda es el último intento de Lonstein de formar pareja. El rabinito acepta la relación de mutua dependencia entre los sexos, pero plantea un cambio drástico en las relaciones entre hombre y mujer: la abolición paulatina del lenguaje, la acción sobre la emoción y la búsqueda de otro tipo de intercomunicación, más natural, directo, espontáneo y exento de hipocresías y convencionalismos.

> La cuestión es que quise ver si preservábamos la pareja sin siquiera decirnos buenos días, reconocé que en la idea había gérmenes de mutación antropológica. A lo mejor todo podía renacer espontáneamente y a fuerza de vernos veríamos cómo realmente éramos, pero entre tanto ese departamento parecía un teatro de títeres como uno saliendo y otro entrando... Fijate que lo sexual lo habíamos interpretado de la única manera posible en ese tiempo, es decir, que para el amor hacíamos falta dos [LM, 209].

Sabiéndose incapaz de resolver esa situación, Lonstein declara la validez de su autoerotismo libre de culpa:

> Yo empecé a masturbarme organizadamente, ya no como cuando chiquilín. Ahora había otras experiencias bien vividas, un conocimiento total de los límites del placer, de sus variantes y sus bifurcaciones; lo que muchos toman y sobre todo fingen tomar por un «ersatz» del erotismo en pareja comenzó a convertirse poco a poco en otra obra de arte. Aprendí a hacerme la paja como quien aprende a dominar un avión o a cocinar bien, descubrí que era un erotismo válido a condición de no acudir a él como mero reemplazante [LM, 210].

---

(14) Término popular y grosero por *masturbación;* «del caló pajabar: tocar obscenamente. *Pajero:* masturbador». (Gobello, *op. cit.*, p. 154).

(15) En Argentina significa «ayuntarse carnalmente». (Gobello, p. 49).

La declaración de Lonstein pone al descubierto su naturaleza rebelde, disconforme, radicalmente solitaria e incomunicada. Tras su actitud masturbatoria (16) se oculta un individuo frustrado, que busca en el autoerotismo el vehículo salvador, el placer anestésico capaz de neutralizar la realidad alienante que lo rodea y sofoca; no quiere dirigir ni ser dirigido, porque él, al igual que sus compañeros de la Joda, es un anarquista (17).

Ninguno de ellos quiere arriesgar más allá del alcance de una cómoda discusión casera (18) entre familiares y amigos, entre café, cigarrillos, algunos tragos, y polémica y tiempo en abundancia. Nada de esto último nos sorprende, ya que una de las características más sobresalientes de los personajes de Cortázar es su alergia fulminante al trabajo. Horacio Oliveira y sus amigos, en *Rayuela*, son un grupo de pelandrunes (19) cuya única práctica sistemática consiste en mas-

---

(16) Si bien Lonstein cree haber descubierto la validez de su autoerotismo, «a condición de no acudir a él como mero reemplazante» (LM, 210), cabe recordar que la actitud masturbadora no está desprovista de objeto.

(17) El anarquista ocupa un sitial de preferencia en la narrativa de Cortázar, y sus dos máximos exponentes son Horacio Oliveira y el rabinito Lonstein. En general, el personaje anarquista, sea barojiano o arltiano, pesimista o apocado, o de armas tomar, es una de nuestras constantes literarias; muestra la actitud del español y del hispanoamericano ante el universo.

El nicaragüense Julio Ycaza Tijerino, en su obra *Perfil político y cultural de Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1971, p. 99, al referirse a los factores étnicos de *la anarquía hispanoamericana dice que*, «desaparecidos los grandes Libertadores, los teorizantes revolucionarios que los habían combatido a muerte se señorearon de los destinos de Hispanoamérica, jugándolos locamente en una orgía de doctrinarismos demagógicos. El republinismo democrático hispanoamericano ha sido el más largo y total ensayo de anarquización política y social realizado hasta ahora en la historia del mundo.

La anarquía republicana ocupa casi toda la vida independiente de nuestras naciones. Los intervalos los llenan las dictaduras personalistas de numerosos caudillos militares y civiles; dictaduras que no hicieron otra cosa que preparar nuevos períodos de anarquía sangrienta, volviendo odiosos a los pueblos todo principio de autoridad, exacerbando su furioso espíritu individualista y libertario, provocando la represalia y la venganza y destruyendo así toda consciencia de moral política en que poder fundamentar un sistema de organización social y un orden jurídico».

(18) «En ocasiones Cortázar se entusiasma con su don verbal, y el *Libro de Manuel* se vuelve un tanto palabrero. Como se observa desde *Los premios*, sus personajes tienen como principal y a veces única actividad en este mundo la de platicar. Todos hablan y hablan, pero lo que dicen es casi siempre importante, original o cuando menos incitado». (Salvador Barros, «Pasará lo mismo de siempre...», *Visión*, México, D. F., marzo 19 de 1973, p. 40).

(19) En el lunfardo rioplatense significa «holgazán» (Gobello, p. 162). Carlos Rangel (*Op. cit.*, páginas 262-264), al referirse al desprecio del latinoamericano por el trabajo, dice que «las consecuencias universalmente enervantes de las sociedades esclavistas se van a agravar en la América Española por factores especiales. 'Mientras el mundo entraba en la era de la técnica y empezaban a prevalecer los valores económicos, España expulsaba a los judíos y a los moriscos, y los cristianos limpios de sangre repudiaban la actitud laboriosa para no ser confundidos con los infieles.' A partir de por lo menos el siglo XV, se arraiga en la sociedad española ese 'desprestigio de las tareas intelectuales y técnicas, siempre sospechosas de semitismo.' Aún antes, 'el proceso de Reconquista trajo, sobre todo en Castilla, que asumió, desde el siglo X, el peso fundamental de la guerra antiislámica, un predominio del estamento religioso y caballeresco.' Es decir que el castellano se habitúa a que lo esencial de la vida sea guerrear y decir misa (o asistir a ella), mantenidos los hombres por el botín ganado en tierra de moros (como más tarde en América) y confiados en ganarse mejor la vida por la audacia personal, azarosa y libre que por la inserción mediocre en una sociedad estable y organizada. Lo mismo

turbarse el intelecto con la dialéctica de la inacción. Los miembros de la Joda, también guían sus pasos sobre esas mismas huellas; todos ellos son enemigos encarnizados de la disciplina, perseverancia, claridad de objetivos y acción organizada.

El microcosmos de Lonstein y la Joda es la síntesis natural del macrocosmos del fracaso hispanoamericano.

La denuncia de Cortázar consiste en mostrar la incapacidad crónica de nuestros «revolucionarios» para elaborar y materializar una auténtica e integral reforma social. Para ello magnifica y deforma personajes y situaciones, recurriendo a la ironía, el absurdo y lo grotesco, y así mostrarnos artísticamente algunos de los aspectos más significativos del laberinto de la realidad hispanoamericana.

La pública y atrevida confesión del rabinito Lonstein [LM, 207-210] es un manifiesto general y contemporáneo del *ars masturbandi.* Su exposición y argumentos desembocan forzosamente en la dialéctica onanista, ya que Onán constituye «uno de los tantos ogros mentales que nadie había podido liquidar» [LM, 218]. Por otra parte, «Lonstein no quería sacar a Onán a la superficie por el sólo placer de darle un estatuto legal o algo así, arrancar a Onán del apelmazamiento interior era matar por lo menos uno de los ogros e incluso más, metamorfosearlo con el contacto de lo diurno y lo abierto, desograrlo, cambiarle el triste pelaje clandestino por plumas y campanas» [LM, 218].

El paso del tema de la masturbación al del onanismo es inevitable y hasta necesario, no solamente por tratarse de dos actos correspondientes, aunque diferentes (20), sino porque es el resultado de cargas de rebelión y desafío contra la autoridad y el *establishment.* Además, Onán está en todos los hombres que no quieren asumir responsabilidades; está instalado en Lonstein, en los miembros de la Joda, y habita, como el Minotauro, las profundidades de la mente humana... «entonces yo abro la puerta y digo que todos somos Onán, al principio por razones obvias de infancia y después porque el placer solitario será todo lo imperfecto, unilateral, egoísta y sórdido que quieras, pero no es una falta ni sobre todo una negación de la virilidad o la feminidad, muy al contrario, pero ya aquí levantás la cresta y me mirás como si nunca te hubieras hecho la paja después de los catorce años, avestruz de mierda» [LM, 224].

---

que los hispanoamericanos, los españoles en sus momentos de sinceridad se reconocen poco inclinados al trabajo metódico y, según su humor, hacen de esto una virtud o un defecto ... Todavía hoy, en Hispanoamérica, el colmo del trabajo es trabajar *como un negro* o *como un cholo.*»

(20) Técnicamente el onanismo se refiere al «coitus interruptus» (véase «Génesis», XXXVIII, 7-10) y no a la masturbación. Sin embargo observamos que para Lonstein ambos términos son sinónimos.

Las palabras de Lonstein son una descarga de amargura e indignación; quisiera acabar de una vez por todas con tantos tabúes aberrantes, ídolos falsos y mitologías compensatorias..., quisiera poder desnudar públicamente a esa larga cadena de masturbadores y onanistas que han pululado y pululan entre dirigentes y dirigidos; caudillos, empleados públicos, secretarios generales, ministros, subsecretarios, coroneles, diputados, mercaderes, políticos, diplomáticos, y los millones de pasivos solitarios que callan, otorgan y duermen cómodamente su infinita siesta (21).

> Cabrón, cobarde, vos y todo el resto; y después quieren hacer la revolución y echar abajo los ídolos del imperialismo o como carajo los llamen, incapaces de mirarse de veras en un espejo, rápidos para el gatillo pero mierdosos como un helado de frambuesa (que son los que más odio) cuando se trata de la verdadera pelea, la espeleológica, esa que está ahí al alcance de cada estómago bien puesto [LM, 226].

Ese grupo revolucionario —cuyo nombre, «la Joda», lo dice todo— (22) parece tener por norma de combate el dejar inconcluso todo enfrentamiento con la realidad. Por esa razón, cuando sus integrantes se ven forzados a reaccionar concreta y oportunamente, lo hacen de manera inmadura y a destiempo; se comportan como verdaderos *eyaculadores prematuros.* Estos dos ingredientes, accionar a destiempo e inmadurez, son la sal y la pimienta que adereza la historia de la América Hispánica; historia de un grupo de países separados por una misma lengua y esencialmente ingobernables. Así, entre tanta verborragia e indecisión, cuando la circunstancia reclama acción responsable, precisa y disciplinada, el resultado no es solamente contradictorio sino anticipado, al igual que la independencia de la dominación española. Estos «revolucionarios» son incapaces de obrar en el momento oportuno, son seres *a destiempo;* «... pero qué querés, entre nosotros las cosas suelen hacerse como en los tangos, pura cuestión de cuernos y cojones y así nos va» [LM, 342]. Estos «reformadores» pagan con sus eyaculaciones prematuras el precio de una larga tradición de masturbación y onanismo, que los respectivos

---

(21) «Duerma usted tranquilo, la OEA vela su sueño» *(La vuelta al día en ochenta mundos,* p. 139). Esta ironía de Cortázar —gran conocedor del corrupto ambiente de las organizaciones internacionales— alude a la Organización de los Estados Americanos, también (y tan bien) bautizada *Ministerio de Colonias de los Estados Unidos.*

(22) El vocable *joder* viene del arcaísmo español *hoder,* «practicar el coito». *Joder,* en el lunfardo rioplatense significa «molestar, fastidiar». Sin embargo, *la Joda* es «todo lo relativo a la homosexualidad masculina» (Gobello, p. 112). Cortázar, en su carta fechada en París, el 2 de febrero de 1979, nos dice que no conoce la relación de sentido *La Joda/homosexualidad:* «¡jamás oí esta palabra con esa connotación en la Argentina!»

establishments pregonan consistentemente como virtudes y orgullos nacionales.

No quisiéramos pasar por alto otros tres elementos igualmente importantes, contenidos en la serie de imágenes y símbolos del autoerotismo que aparecen en *Libro de Manuel:* el narcisismo, la homosexualidad y la impotencia. Los personajes de esta novela, al adolecer de una preocupación excesiva por sí mismos y una continua necesidad de autoafirmación, se ven absolutamente imposibilitados de organizar sus actos de manera madura y realista. Del narcisismo exacerbado viene la impotencia, mientras que la homosexualidad es el elemento latente que acecha, la carga a punto de estallar, la posibilidad erróneamente descartada..., la variante inesperada del machismo (23).

Debemos sumar a lo anterior un aspecto más de confusión: la compulsiva verborragia, tan divorciada del arte de saber oír y callar a tiempo. Todos estos seres son grandes charlatanes. Sin embargo, este ambiente cortazariano no es gratuito, ya que apunta a uno de nuestros mayores y más arraigados defectos, porque «bien se sabe que en las reuniones hispanoparlantes no se trata en absoluto de escuchar, sino de hacerse oír, herencia española ineluctable, con lo cual la única metodología posible es falsear como siempre la realidad y adaptar lo simultáneo a lo sucesivo con las presumibles pérdidas y errores de paralaje» [LM, 174].

Pero pese a todo, la Joda no es totalmente inauténtica; «es falsa a medias —dirá Lonstein— porque una vez más será un eslabón incompleto de una cadena igualmente incompleta, y lo triste es que muchachos macanudos como los que sabés se harán matar o matarán a otros sin haber mirado antes de verdad la cara que les propone el espejo de cada mañana» [LM, 226]. Tras este socrático *conócete a ti mismo* se encuentra el gran mensaje que la Joda y tantas otras Jodas hispanoamericanas no han terminado de aprender, porque son el producto de una sociedad adolescente (24).

---

(23) «Many men ... are afraid of the ever-present homosexual trends in themselves and fear the possibility that they may really be homosexuals and find that their indulgence in masturbatory acts confirms their worst fears» (David Cole Gordon, *Self-Love*, Baltimore: Pelikan, 1972, p. 37). No olvidemos que las cargas de impotencia y de homosexualidad, suelen encontrarse latentes en la urgencia constante por reafirmar lo propio masculino. Gregorio Marañón demuestra claramente esa posibilidad en *Don Juan.* Digamos que los homosexuales pululan en la narrativa de Cortázar. Citemos «Relato con un fondo de agua» *(Final del juego)*, «Los buenos servicios» y «las babas del diablo» *(Las armas secretas), Los premios* y *62: Modelo para armar.*

(24) Las palabras de Lonstein aluden a la necesidad del advenimiento de un hombre nuevo, capaz de edificar una duradera sociedad socialista; pero antes muchas vidas y esfuerzos serán sacrificados, algunas veces inútilmente. Esta idea coincidiría con la de Ernesto «Che» Guevara: «He emphazised the creation of a new socialist *man* in revolutionary Cuba even prior to archieving a full-fledged Communist society» *(Encyclopedia of Latin America,* ed. Helen Delpar, New York: McGraw Hill, 1974, p. 266).

El pasatiempo obsesivo y metódico de Lonstein es la cría de un hongo. Este singular vegetal se desarrolla hasta alcanzar su máxima expresión, rodeado de los cuidados casi maternales del rabinito, quien se enorgullece de sus lentos pero seguros adelantos: «Ah, che, me olvidaba, el hongo creció un centímetro y medio, va a ser cosa de que venga a verlo» [LM, 144]; «... y el hongo había crecido otros tres milímetros» [LM, 144]; «... la cinta de medir que Lonstein sacaba a pequeños tirones del estuche, la ponía paralela al *lapsus*... Exactamente dieciocho centímetros y dos milímetros» [LM, 181]; hasta que, finalmente, «había alcanzado veintiún centímetros a las cinco de la mañana en punto, y parecía dispuesto a plantarse ahí hasta nueva orden» [LM, 206].

El hongo de Lonstein es otro elemento simbólico de gran importancia dentro del texto y como proyección y significado del fenómeno hispanoamericano. Por otra parte ese hongo simboliza lo vital como esperanza de solución. Y también constituye una reiteración más del autoerotismo. En lo vital el hongo alude a la protección (su forma de paraguas abierto o de sombrero), reproducción (explosión demográfica), abundancia (recursos humanos y naturales), poderes mágicos (naturaleza mitológica) y soledad (incomunicación). En el aspecto erótico, el hongo, además de poseer forma fálica, tiene consistencia esponjosa, carnosa y gelatinosa semejante a la del pene. Los veintiún centímetros, alcanzados a las cinco de la mañana, parece aludir más a una natural y saludable erección matutina que a un hongo (25).

Pero lo erótico se transforma en autoerótico si tenemos en cuenta que Lonstein aisló ese hongo para criarlo en soledad y sombras, evitando así el contacto con los de su misma especie. Lonstein no quiere que el hongo se reproduzca, lo quiere observar en su soledad, aislamiento y silencio. Por lo tanto, ese hongo constituye una síntesis de las cualidades, ambiciones y frustraciones del rabinito y sus compañeros.

La dosis de optimismo que rodea la cría del hongo lonsteiniano (que básicamente se refiere a las esperanzas puestas en la revolución socialista), debe enfrentar circunstancias adversas que tienden a torcer el ideal: «el hongo se me está ladeando hacia la derecha y me parece un signo nefasto» [LM, 333]. No oculta aquí Lonstein su aversión por la nefasta derecha hispanoamericana, relacionada con la

---

(25) Cortázar, en su carta fechada en París, el 2 de febrero de 1979, nos dice: «Su estudio me parece excelente como enfoque de *Manuel*, pero para mí es obvio que algunas de las cosas que usted 'take for granted' no lo son en realidad. Le doy un ejemplo: la relación hongo/'*una natural y saludable erección matutina*', no me pasó jamás por la cabeza al escribir.»

reacción contraria hacia todo aquello que represente innovación. Porque a la hora de tomar decisiones sociopolíticas, no habrá opción; «la gran decisión, izquierda o derecha, por supuesto izquierda, dado que la naturaleza imita al arte» [LM, 351] (26). Entonces, cuando llegue el momento, «para nosotros, digamos para la Joda, todas las armas eficaces son válidas porque sabemos que tenemos razón y que estamos acorralados por dentro y por fuera, por los gorilas y los yankis o incluso por la pasividad de esos millones que esperan siempre que los otros saquen las castañas del fuego» [LM, 262]. Al final de la novela, el rabinito Lonstein se lamenta: «el hongo... se me desmejora» [LM, 382], porque el hongo ya se había convertido en una especie de indicador simbólico de la sociedad hispanoamericana.

EL LAVACADAVERES

La macabra ocupación de Lonstein —lavar cadáveres en una morgue parisiense— agrega una nueva y significativa dimensión interpretativa al simbolismo de la muerte. En el párrafo final de la novela, el rabinito Lonstein, con actitud rutinaria y sobradora,

> llenó despacio la jarra de agua y la puso sobre una de las mesas vacías; estaba solo en la sala tres... Sin sacarse el pucho de la boca, se acercó al muerto tendido en la mesa cinco y levantó la sábana. Estaba tan acostumbrado a desvestirlos que no tuvo dificultad para sacarle el saco pegoteado, bajarle los pantalones, convertirlo en un cuerpo que la esponja y el detergente lavarían hasta dejarlo blanco y puro, toda huella de historia ya borrada, toda mancha negruzca suprimida, toda baba enjugada [LM, 386].

Así, transformado en alquimista, Lonstein comienza la ceremonia póstuma de purificación de la realidad interior e inmaterial (27), como queriendo borrar una larga y dolorosa historia de quimeras, frustra-

(26) «Vanguardia artística y vanguardia política deben ser para Cortázar una sola» (Yurkievich, p. 161).

(27) «Según Oswald Wirtz, 'en alquimia, el sujeto ennegrecido, luego muerto y podrido, es sometido a la ablución, operación que utiliza las lluvias progresivas procedentes de la condensación de los vapores que se desprenden del cadáver por la acción de un fuego exterior moderado, alternativamente activado y rebajado. De estas lluvias reiteradas, resulta el lavado progresivo de la materia, que pasa del negro al gris y progresivamente al blanco. La blancura señala el éxito de la primera parte de la Gran Obra. El adepto no la alcanza, sino purificando su alma de todo lo que la turba comúnmente' (*Le Tarot des imagiers du Moyen Age*, París, 1927). El lavado, pues, simboliza menos purificación del mal objetivo y exterior, que el de los males subjetivos que pudiéramos llamar 'particulares'. Resulta obvio agregar que esta purificación es mucho más difícil y dolorosa, puesto que lo que se trata de destruir forma nudo con la propia existencia, sus razones vitales e impulsos espontáneos. Este es el 'niégate a ti mismo' necesario para el verdadero progreso moral, alegóricamente explicado en la fase descrita del proceso alquímico» (Cirlot, *op. cit.*, «Lavado», p. 281).

ciones y fracasos. A medida que el ritual avanza, el cadáver parece cobrar vida, como si se tratara de una muerte aparente; «como si irónicamente lo divirtiera ver trabajar al rabinito, dos rayas de luz se filtraban entre los párpados, la cabeza en la almohadilla de goma daba la impresión de enderezarse un poco para mirarlo mejor, para tomarle lentamente el pelo» [LM, 386]. Pero Lonstein no teme; está totalmente seguro que lo que tiene delante es, definitivamente, un cadáver, aunque los ojos abiertos le den a éste una última limosna de vida. «Jodé nomás, pensó Lonstein, nada te habrá cambiado hermanito. En todo caso no seré yo quien te cierre los párpados, que lo haga el que te meta en el cajón. Seguí tranquilo, hay tiempo» [LM, 386].

Esta última reflexión de Lonstein deja abierta la posibilidad del descubrimiento de una realidad trascendente, no exenta de desaliento y pesimismo. Esa realidad ahí, frente a él, es una experiencia intransferible y, por lo tanto, condenada a la soledad e incomunicación: «Mirá que venir a encontrarnos aquí, nadie lo va a creer, nadie va a creer nada de todo esto. Nos tenía que tocar a nosotros, clavado vos ahí y yo con esta esponja, tenés tanta razón, van a pensar que lo inventamos» [LM, 386].

Lava que te lava, Lonstein borra de cada cadáver las huellas de nuestra historia; historia de labriegos idealistas que, por distintos caminos, araron igualmente en el mar. Ceremonia tras ceremonia, el rabinito se convence que ese acto tan engañoso como inútil, esconde una mentira nueva, una razón adicional de lo inauténtico. Y así, pacientemente, Lonstein va concluyendo su macabra tarea, presintiendo que quizá desde una morgue francesa similar a esa, se importaron a Hispanoamérica cargamentos de ilusiones, ideales revolucionarios, anhelos de reforma, modelos culturales, y tantas otras modas que nos quedaban sumamente holgadas y fuera de temporada.

CONCLUSION

Libro de Manuel marca el comienzo de una activa militancia política de Julio Cortázar, quien está convencido que el socialismo es la única tabla de salvación de los pueblos de Hispanoamérica. Pero del *ars masturbandi* expuesto por Lonstein, a la verdadera revolución socialista idealizada por Cortázar, se interpone un profundo y tenebroso abismo. Y así, del *ars masturbandi* a la «revolución» es el espacio crítico de la acción a destiempo, de las ideas impracticables, de la inmadurez infinita, del autoerotismo crónico, de los imponderables decisivos, del ir y venir a contramano, del caos por el caos..., de

la interminable soledad e incomunicación de un grupo de países separados por una misma lengua.

Libro de Manuel es un texto insolente y despiadado porque nos enfrenta al desnudo con «el gran tabú» del subdesarrollo de la América Hispánica. Nos hace sentir incómodos, claro está, y por momentos nos parece que Lonstein-Cortázar nos abre de un empujón la puerta sagrada de nuestra intimidad para sorprendernos infraganti.

El *ars masturbandi* es un significativo manifiesto del autoerotismo, tan fuertemente arraigado en cada uno de los aspectos culturales hispanoamericanos y, en grado alarmante, en lo ideológico, político, social, económico y administrativo. El autoerotismo lonsteiniano se proyecta dramáticamente en el hongo, y éste en la muerte, por el sendero de la soledad y la incomunicación. Igual suerte corre la revolución que persigue la Joda, porque es inmadura y se ha gestado en un medio saturado de masturbación y onanismo.

Queda así formado el triángulo de vértices MASTURBACION-HONGO-MUERTE, cuyos lados AUTOEROTISMO-REVOLUCION (LA JODA)-SOLEDAD E INCOMUNICACION siguen irremediablemente la dirección del FRACASO (véase fig. 1).

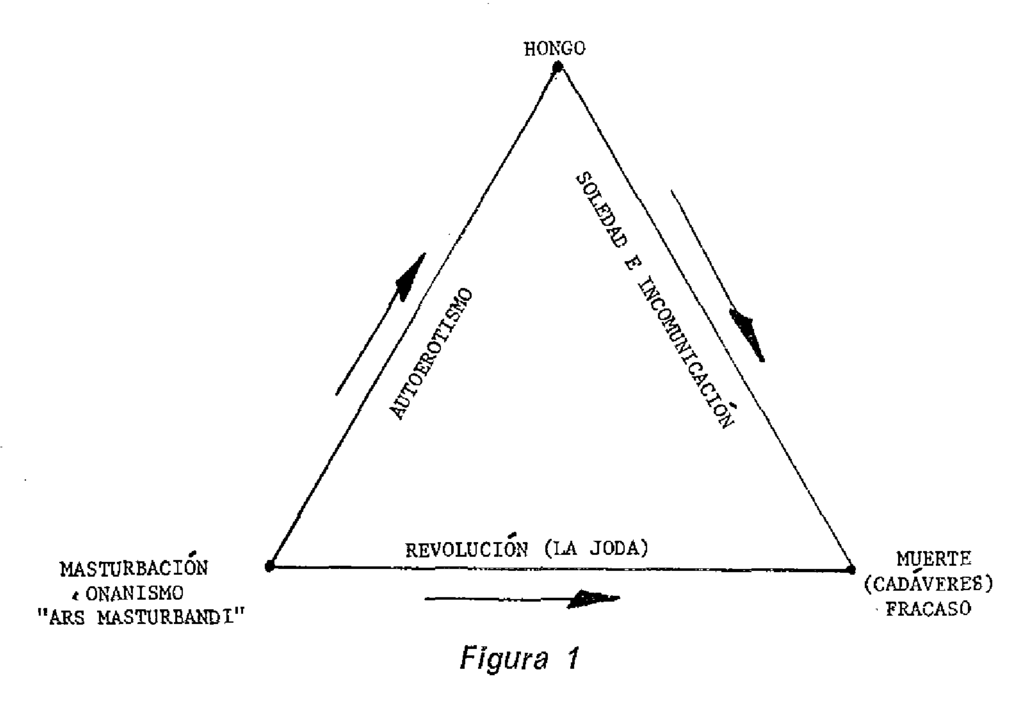


Figura 1

Este triángulo representa la denuncia simbólica de *Libro de Manuel;* la otra, la concreta, es la colección de notas y artículos periodísticos sobre insurrección y represión en Latinoamérica, que integran el álbum que heredará el pequeño Manuel.

El por qué Cortázar eligió al judío Lonstein y su circunstancia, como eje motor de esta novela, y proyectó su caso ideal de la revolución socialista en un grupo de seres desubicados e inmaduros, radicalmente escépticos y finalmente desilusionados, es materia de re-

flexión. Nosotros ofrecemos una síntesis gráfica que destaca el juego de la comparación de opuestos. Así, tenemos que a las tres poderosas fuerzas que mueven y sacuden a Hispanoamérica —la iglesia católica, el imperialismo norteamericano y el marxismo—, Cortázar contrapone la personalidad del judío Lonstein (especie de mesías que viene a lavar el pecado original de la América Hispánica e inmolarse al confesar públicamente que es «el gran masturbador»), el ideal de la verdadera y salvadora revolución socialista (28) (simbolizada por el hongo lonsteiniano), y la actitud anarquista de Lonstein y sus compañeros de la Joda. La disposición de estos elementos y sus opuestos (véase fig. 2), nos sugiere la posibilidad de que ese ideal cortazariano se apoye en el modelo del Kibutz (29).

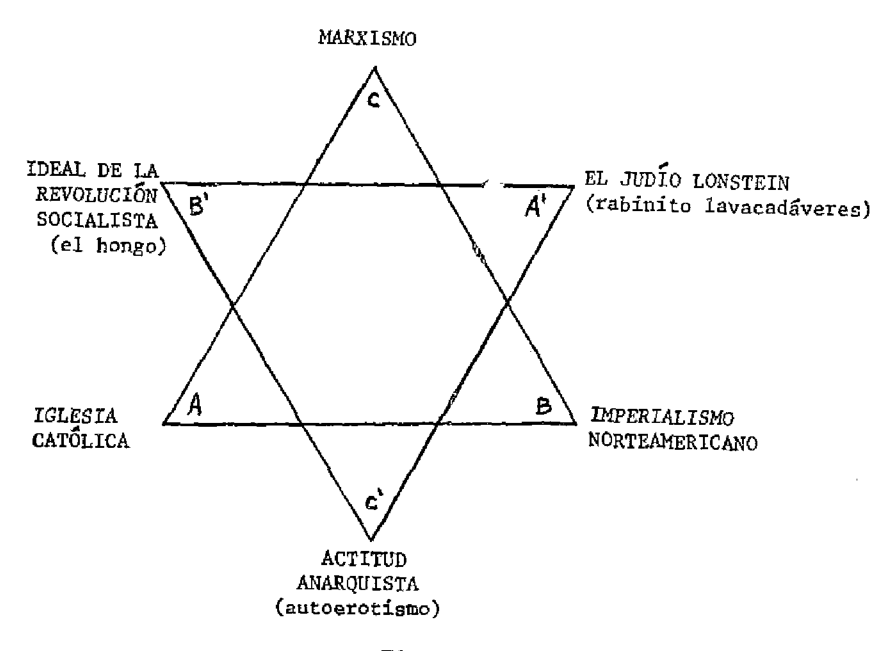


Figura 2

Hasta el presente la crítica, especialmente la que opera en Hispanoamérica, no ha prestado mayor atención a *Libro de Manuel*. Como

---

(28) Las muchas veces que aludimos a la *verdadera revolución* lo hicimos pensando en una *reforma integral*, que afectara todos los órdenes de la vida hispanoamericana; no solamente lo político, económico, tecnológico y social, sino que apuntara a la recuperación del hombre hispanoamericano en su totalidad. Porque si bien «la subversión revolucionaria se yergue contra el orden punitivo y censorio, no se contenta con cambiar el sistema económico y social, debe desflorar el idioma, abolir las represiones, acabar con la conciencia pecaminosa y policíaca.» Más aún, «si preconiza recuperar la integridad humana, no puede dejar de lado *la plenitud corporal. La revolución será también erótica, una superación de los dualismos* y antagonismos sexuales, una reconquista de la libertad amorosa, una reunificación de los cuerpos con el universo. Desde *Rayuela*, Cortázar avanza en su empeño por naturalizar verbalmente el erotismo, por imponer en el solemne sagrario de la letra impresa un vocabulario sexual ni científico ni eufemístico; quiere destrabar la lengua castellana de su puritana tiesura, de su represiva parquedad, de su anacrónica pobreza en cuanto a registro erótico» (Yurkievich, páginas 163-164). Para el estudio del erotismo en la narrativa de Julio Cortázar, referimos al lector a: Antonio Planells, *Cortázar: Metafísica y erotismo* (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1979).

(29) Esta idea aparece en «La autopista del Sur» *(Todos los fuegos el fuego)*, en donde se sugiere la vuelta a la forma comunitaria de vida; la tribu, el kibutz.

se esperaba, este texto ha sido condenado a la hoguera por el oficialismo militarista (30), enemigo incuestionable de la libertad de expresión. Sin embargo, no queremos excluir los casos de miopía, olvido, indiferencia y timidez, tan comunes ante aspectos temáticos como el que nos ha ocupado. Lo cierto es que *Libro de Manuel* está ahí, en un rincón, quedó en la penumbra y esperando. Oímos su latido a plazo fijo y sabemos que —de un momento a otro— puede estallar.

ANTONIO PLANELLS

Howard University
WASHINGTON D. C.
USA

---

(30) Igual suerte corren los textos del peruano Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros* (1962) y *Pantaleón y las visitadoras* (1973), por citar algunos.

ALGUIEN QUE ANDA POR AHI

Es bien sabido que *Alguien* anda con Julio desde hace mucho tiempo. Para hablar sin disimulos: siempre estuvo a su lado, fiel, perverso, tiernamente consecuente. Se ve el reflejo de soslayo en sus ojos, cuando varían el azul-verdoso hacia el gris; queda relegado cuando, al hablar, mueve sus largos dedos como un titiritero en la oscuridad.

El diálogo es imposible. El encono, la lucha, francamente ingenuos. Por eso nos hemos acostumbrado a verlo en el guiño juguetón, en un suspiro de tedio, o en la decisión de un paso que se adentra en el miedo.

A un crítico literario le gustaría —o más bien lo necesitaría para confirmar su naturaleza— definir esa «extraña compañía» y hasta tiene dispuesta una palabra, tal vez con una mayúscula trascendentalizadora. Hace un cuidadoso inventario y, para su sorpresa, descubre multitud de disfraces que cuentan con la complicidad de Julio. Un fama seguramente escribiría un largo tratado con punto final y una etiqueta: *Alguien.* Un cronopio le haría reverencias desfachatadas, lo convencería de su necesidad de tiempo y, al final, se iría del brazo, reclinando confiadamente la fatigada cabeza. *Alguien* siempre anda por ahí.

* * *

Un crítico literario tiene la obligación de ver la obra de un escritor *literariamente.* Por eso se le pueden escapar latidos o esquives: el espesor mínimo de la vida. Sus parámetros de interpretación, por más libre que sea su imaginación, aspiran a encontrarse con los niveles de la realidad. Pero, como dice Bruno, en uno de sus momentos de lucidez y también de sinceridad, «no es posible que ser crítico de *jazz* sea la realidad».

Un mero lector también necesita ver claro, pero, sobre todo, sentir claro. La claridad —especialmente cuando se habla de Cortázar—

no tiene nada que ver con la simplicidad o con la menor-distancia-entre-dos puntos. Casi siempre es contacto, reconocimiento, la certidumbre de la inutilidad de casi todo, la «invitación al viaje».

Paradojalmente, el Cortázar intelectual, el Cortázar lúdico logra que sus invenciones —aún las más fantásticas— conecten con la vida de cualquier hombre, coincidan como una especie de sobreimpresión con nuestra experiencia, de modo que *leemos* el solo de *Amorous* de Johnny Carter con el mismo estremecimiento que escuchamos uno de los últimos cuartetos de Beethoven, o cuando estamos enamorados, aceptamos con toda naturalidad los encuentros imprevistos por la sola presencia de La Maga y Horacio en el Pont des Arts.

Más allá de estos asombros casi anecdóticos están las pulsiones de una realidad audaz, proteica, misteriosa, que es la de sus narraciones y que coincide con la realidad aparentemente objetiva en extractos de horror, de incertidumbre, y también de candor, de empecinada esperanza.

La audacia nos asalta al mismo tiempo con el muelle de lo imprevisto y con la pátina tensa de lo ordinario. «Lo fantástico nace en mí de lo vivido», ha dicho Cortázar (1), sin que por ello nos lo imaginemos vomitando conejitos blancos, negros y hasta grises. Nace. Es decir, surge no de la idea, sino de la experiencia. No se desarrolla en una elucubración teórica, sino que se alimenta de una tensión interna, de un *tempo* vital ordinario que, de pronto, se condensa en una obsesión, un sueño, una visión, y se transforma autónomamente en el cuento. Tal su partenogénesis. Sin necesidad de acudir a una explicación estrictamente autobiográfica, a la confesión de una pesadilla o de un recuerdo infantil, *Apocalipsis en Solentiname* es el ejemplo más fácil: la doble implicación de la expresión artística —pintura, foto— enlaza dos núcleos de experiencia, una visita a Solentiname «antes» y la trágica historia actual de los pueblos latinoamericanos, viviente en la conciencia del escritor.

Una realidad proteica. En el cambio sin arte de birlibirloque, en «la alteración momentánea dentro de la regularidad» (2) está la clave estructural del cuento fantástico cortaziano. No importa el grado de variación en el ángulo que forme la sorpresa —extremo en *Reunión con un círculo rojo*—, no importa la cantidad de pistas, si es que aparecen —la atención sobre el cuchillo desde el principio en *En nombre de Boby*— no importa un comienzo o final abrupto: *Cambio de*

---

(1) Evelyn Picon Garfield: *Cortázar por Cortázar*, Universidad Veracruzana, México, 1978.
(2) «Del cuento breve y sus alrededores», en *Ultimo round*. Edit. Siglo XXI, México, 1969.

luces. En las decenas de cuentos que ha publicado Cortázar, las tácticas varían, pero la estrategia permanece constante: una línea continua, una atmósfera de naturalidad que asume su contradicción. Así, en *Segunda vez,* una curiosidad integrada a un trámite casi burocrático adquiere la dimensión de misterio trágico cuando el narrador, que en casi todo el cuento nos hace olvidar su subjetividad de personaje, la retoma decisivamente en las últimas líneas.

El misterio no se inventa: está ahí. A veces se asemeja a un mensaje escrito con tinta «simpática» que sólo espera una determinada presencia para hacerse patente: está en el reverso de las cosas, como en *Cambio de luces,* o es un problema de combinatoria, como en *La noche de Mantequilla.* Pero la intuición verdadera de lo enigmático lleva a una mayor profundidad, el hombre —el escritor— siente una atracción peligrosa porque lo domina sin permitirle más que atisbos esclarecedores. En esa experimentación en soledad el escritor mantiene su imaginación alerta, pues, alterados todos los nexos lógicos, su conciencia será «simple rellano entre abismos» (3), como percibía Louis Aragon.

En un momento un poco arrogante de *Rayuela* aparece una afirmación pesimista acerca del tiempo y la búsqueda: «El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo. Por ahora las preguntas nos alejan vertiginosamente de las respuestas» (4). En un texto más modesto, pero de indagación más ansiosa e inmediata como es la que descubre «un rincón de la cocina del escritor» (5), Cortázar comprueba el valor de «lo intersticial» para aproximarse al misterio. Curiosamente el punto de apoyo para definir su misión como escritor una vez que hubo renunciado al régimen de la narración convencional hasta ese momento, es una frase de Felisberto Hernández. Este cuentista uruguayo absurdamente poco conocido, pero que introdujo una nueva dimensión en la literatura fantástica, dijo: «No creo que solamente deba escribir lo que sé, sino también lo otro.» Fue la confirmación teórica de lo que había en los cuentos de Felisberto y en la voluntad lúcida de quien ya estaba escribiendo *62.* El contacto fructificador se había producido y para decirlo con las palabras de Cortázar, la frase de Felisberto «me llegaba como una mano alcanzándome el primer mate amargo de la amistad bajo las glicinas».

La comprensión de lo inaccesible de lo absoluto no impide el entusiasmo y la constancia en el asedio, ni hace menos enceguece-

(3) Louis Aragon: *El campesino de París,* Ed. Bruguera, Barcelona, 1979.
(4) *Rayuela,* cap. 147.
(5) «La muñeca rota», en *Ultimo round.*

dor cualquier atisbo. La tarea del escritor «es la de alcanzar el límite entre lo sabido y lo otro, porque en eso hay ya un comienzo de trascendencia. El misterio no se escribe con mayúscula como lo imaginan tantos narradores, sino que está siempre. *entre,* intersticialmente» (6).

Reunión con un círculo rojo, cuento sobresaliente de *Alguien que anda por ahí* y sobre el que volveremos por culpa de *Alguien,* es de este grupo de relatos el que logra una calidad fronteriza más afinada. La concreción de los detalles exteriores de la anécdota —descripción de personajes, del escenario— contrasta con la escasa información significativa que de ellos se desprende para llegar al «por qué» y ni siquiera, con certeza, al «cómo». La solidez de la estructura del cuento —extensa preparación, súbito desenlace, comentario o explicación final— también contrasta con la fluctuante creación de la atmósfera amenazadora, que no se hace por progresión, sino por acumulación de datos, eso sí, consecuentes. Lo irreductible de la realidad está presente —aquí, como en todas sus narraciones— en lo incongruente, lo contradictorio, lo irruptivo. El lector se siente incitado por la intermitencia, sin que encuentre una invitación concreta para la participación se siente *disponible,* integrado, no en el devenir narrativo, sino en el clima; en este relato: soledad, evanescencia, tensión, muerte.

El misterio no es por sí mismo ominoso. Para el escritor hay todo un proceso de búsqueda que resulta muchas veces angustioso o exasperante. Pero la plasmación narrativa es el resultado de un acto de libertad que descarta la aburrida malla de los hechos, la engañosa frontera del tiempo, la estúpida seriedad de las categorías. No es éste, sin embargo, el libro que muestre al Cortázar más lúdico. Lo que aparece aquí es una escritura abierta, con *swing,* sostén y compás de una desprejuiciada capacidad de asombro, una virtual mirada infantil que tampoco tiene prejuicios ante el tedio, la decadencia, las diferentes clases de final que se plantean en los once cuentos, más la presencia agazapada y definitoria de la muerte, nunca vista con el habitual horror adulto.

La disolución vital ofrece demasiados vericuetos para que pueda resumirse en un concepto, en una imagen, la de la muerte. Sin embargo, *Alguien* anda por ahí. Me apodero de la autodefinición que da el extranjero en el cuento homónimo porque es la que mejor se adapta al irresoluto carácter de *presencia* que ostenta la muerte en estos cuentos.

---

(6) *Ibídem.*

Volvemos a la precisión paradojal que impone la búsqueda del *misterio*. No se trata de lo *mágico* en el sentido más artificioso del término: no hay transformación, sino profundización, un movimiento indagatorio sin azar. Ese movimiento *de aproximación* que nace no de la voluntad, no del capricho, no de la técnica del escritor, tal vez pueda ser mejor entendido si recordamos una observación de Benjamín Fondane *(Faux Traité d'esthétique)* que cita Bachelard: «Primeramente, el objeto no es real, sino *un buen conductor* de lo real» (7). Por todo lo dicho hasta ahora, queda claro que la cita vale en cuanto estamos seguros de que Fondane habla de la misma realidad que la de Baudelaire, murmurante, que la de Poe, cubierta con tantos velos oníricos; que la de Cortázar, «con los destiempos y los desespacios».

El impulso imaginativo parte, pues, de algo exterior al escritor, un gesto, un paisaje, una pesadilla. El objeto, o lo objetivado, lleva —*conduce*— hacia un estrato de expresividad más compleja, pero, sobre todo, tiene un valor —aunque sea parcial— conformador de realidad. Obviamente, ni los objetos ni el impulso son autónomos, están íntimamente amparados por el escritor, quien de algún modo mima o detesta a los primeros y alimenta o se debate contra el segundo, por lo menos en la etapa de convivencia *normal*. Pero llega un momento en que el proceso de expresividad se impone al escritor y éste siente la necesidad definitiva de escribir, de expulsar a aquellos seres que, *colándose* desde el mundo exterior, se han transformado en su espíritu y en su mente en obsesiones, en «productos neuróticos». El mismo Cortázar recuerda, agradecido, un verso de Neruda: «Mis criaturas nacen de un largo rechazo.» La obra literaria se convierte así en un exorcismo, un modo de objetivar y, por tanto, de alejar de la peligrosa vulnerabilidad de su interior a los intrusos. La lucidez de Cortázar nos excusa de mayores esfuerzos: el escritor-hombre-relativamente-normal «deja de ser él-y-su-circunstancia y sin *razón* alguna, sin preaviso, sin el aura de los epilépticos, sin la crispación que precede a las grandes jaquecas, sin nada que le de tiempo a apretar los dientes y a respirar hondo, *es un cuento*, una masa informe sin palabras ni caras, ni principio ni fin, pero ya un cuento, algo que solamente puede ser un cuento y, además, en seguida, inmediatamente» (8).

De una manera muy clara este proceso alude a fantasmas concretos: recuerdos de la niñez o adolescencia, personajes o hechos

---

(7) Gaston Bachelard: *El aire y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958.
(8) «Del cuento breve y...

contemporáneos. Pero de una manera más difusa, y sin entrar en interpretaciones psicoanalíticas, en los cuentos de Cortázar se dan empecinadas y fundamentales *presencias.*

Lo más importante de su instrumentación narrativa está al servicio de esas *presencias* básicas, como revela cuando dice: «me apoyo en el humor para ir en busca del amor, entendiendo por este último la más extrema sed antropológica». Pero también es cierto que uno llega a tales conclusiones a través de sucesivas excursiones por el laberinto que repetidamente nos propone Cortázar. Su erótica personal para hacer más concreto el ejemplo, tal vez sea más engañosamente rastreable en la conducta —compleja, ligeramente sádica, plena de inventiva— de sus personajes. La muerte, en cambio, aparece como «latencia» en palabras del mismo escritor. Es interesante esa definición por aludir a la forma de trascender hacia la superficie del texto, ya que el núcleo temático se estructura de un modo muy difuso y también por apuntar a una especial relación que hay entre la concepción vital de autor y el tema literario.

«Para mí la muerte es un escándalo, el gran escándalo» (9). Es por eso que está, sin alharacas o violentamente, siempre como contracara de la vida y sus símbolos. De ahí que la alegría del amor la tenga siempre a su sombra y no sólo como elemento de valoración estilística, como en la famosa última escena erótica de *Libro de Manuel* entre Andrés y Francine, asomados al cementerio. Más cercanamente a este trabajo el acto de amor final de *Vientos alisios* es un último intento de evitar ese «escándalo», la última posibilidad de comunicación, «esperando y murmurándose la esperanza». El epílogo del amor será civilizadamente convenido porque «ya no tendrán nada que decirse».

Muy por el contrario, la angustia de la muerte empapa la atmósfera amorosa en torno a Valentina en *La barca o nueva visita a Venecia.* «Tengo miedo del tiempo, el tiempo es la muerte, su horrible disfraz. ¿No te das cuenta de que nos amamos contra el tiempo?» Es la angustia del signo mágico —la golondrina muerta—, de la premonición o simplemente del tiempo a gastar, de la plenitud del amor visto ya desde su hueco. En el centro del amor está la vida, pero en sus aledaños está la muerte. Por eso el amante desborda lo nombrable, concentra su impulso en la unión, en lo unitario; pero sus latidos son como pasos. En el anonadamiento reaparece el miedo que es certidumbre y la entrega más absorta padece siempre el mismo sobresalto, que no es más que una seña de la vida. Cuando

---

(9) Evelyn Picon Garfield: *Cortázar por Cortázar.*

hay desconcierto la erótica es únicamente el laberinto de una sola salida: es Valentina al cabo de sus dos encuentros amorosos «camino de su isla sin miedo, aceptando por fin la golondrina». Pero si hay verdad, la mirada amante se espesa y fija su temblor en una frágil pregunta, ya se sabe que empezamos a amar en el momento en que la muerte del ser querido se instala en el fondo de nuestros ojos y nuestra garganta.

Valentina está rodeada de personajes que son imágenes-espejo de la mortalidad —incluido el certero contrapunto al narrador por parte de un personaje, Dora, destacado de la narración. Tres clases de amor —el enamoramiento posesivo, el asalto brutal y circunstancial, la homosexualidad pura expectativa— le tienden un cerco para mostrarle su propia soledad, prólogo a una disolución que es previsible y segura casi al margen del insinuado acto de violencia final.

El marco vital que se le dé a la presencia de la muerte alterará el sistema narrativo que la plasme en un cuento. Así el casi realista de *La noche de Mantequilla,* la subversión de la normalidad en *En nombre de Boby* o *Segunda vez* y la combinación de misterio y realismo de *Alguien que anda por ahí.*

Es indudable, sin embargo, que el tratamiento más original es el que aparece en *Reunión con un círculo rojo.* La estructura narrativa es similar a la de *Segunda vez:* un narrador que adquiere la importancia decisiva al final a partir simplemente de una pista insignificante en las primeras líneas. Hasta casi su mitad el relato se desarrolla por medio de una línea discursiva convencional. La lectura impone una significación unívoca: la escena en un restaurante centrada en los sentimientos y reacciones de un personaje único. Es la *normalidad.* La imposición de un determinado foco de atención al personaje marca un cambio, aunque todavía gradual: «en todo eso, que no era nada, había algo que se le escapaba y que hubiera querido entender mejor». El gradualismo, el acostumbramiento a la figura del «pobre topo miope», la falta de alusiones directas al tema central, son los caminos que llevan al *contacto,* al conocimiento tangencial, pero profundo. Los objetivos son, como observa Saúl Yurkievich, «preparar al lector, provocar su desprejuiciada disponibilidad (credulidad), acrecentar su porosidad para convertirlo en Todo Uno, en eslabón de la cadena magnética del cosmos» (10). A partir de ese momento empiezan a divergir las intuiciones del personaje central y del lector: cuanto más ciego y sin respuestas se muestra Jacobo,

---

(10) Saúl Yurkievich: *La confabulación con la palabra: «Julio Cortázar: al unísono y al dísono»,* Ed. Taurus, Madrid, 1978.

más ominosa resulta la atmósfera que lo rodea y lo guía para nosotros. Se cierra el gran equívoco: los recíprocos intentos de protección entre Jacobo y «la turista inglesa» necesariamente fracasan porque, como dice esta última, narrador encubierto: «usted estaba todavía vivo». Trivialidad e imposición ineluctable. Todo el pavor de la nada reducido a «un torpe topo», que también anda por ahí.

El «gran escándalo» se consuma en cada momento y Cortázar lleva hasta el extremo su libertad mediante el juego de la verticalidad, riesgo pero, en definitiva, trascendente.

HORTENSIA CAMPANELLA

Evaristo San Miguel, 4
MADRID-8

«UN TAL LUCAS»: AL BORDE DEL ESPEJO DEL TIEMPO

Un tal Lucas (1) es, con *Alguien que anda por ahí* (2), el libro menos comentado y más negativamente criticado de Julio Cortázar. No me interesa ahora quién puede tener razón en el supuesto de que las razones objetivas existan. Quiero mostrar simplemente cómo *Un tal Lucas* es otra muestra más de la unidad total de la narrativa cortazariana, de unas obsesiones recurrentes, y cómo, al mismo tiempo, es un libro que añade nuevas e importantes variaciones. Es frecuente hablar de unidad y diversidad, pero creo —pese a mi desprecio por lo categórico— que Cortázar es el escritor con más pluralidad de voces de la actual narrativa en lengua castellana, con relatos intelectuales, de conflictos filosóficos entre la razón y la intuición, otros de relaciones sofisticadas, generalmente centrados en personajes intelectuales de la clase media, los de fuerte sabor popular, a veces simples retratos costumbristas, o relatos de profundas vibraciones poemáticas allí donde la poesía se acerca a la música. Este último tipo de relato es tal vez el que mejor explica la multiplicidad en la unidad, precisamente porque es una búsqueda de la máxima unidad con todas sus sugerencias. Dice en «La dirección de la mirada», uno de los capítulos más importantes del libro: «Máquina eficaz del aedo o del bardo: lentamente, elegir y narrar. También el que escuha o el que lee: sólo intentando la desmultiplicación del vértigo. Entonces acaso sí, como el que desgaja de la multitud ese rostro que cifrará su vida» [p. 141], es decir, la unidad final tras la diversidad engañadora, desorientadora.

«Reunión», de *Todos los fuegos el fuego* (3), es un cuento político. Es bastante fácil identificar al narrador con Ernesto Che Guevara y, si se quiere, a Luis con Fidel Castro. Pero «Reunión» no es sólo un relato político como tampoco lo es «Alguien que anda por ahí», cuento del libro del mismo título. «Reunión» es el ejemplo de un texto que escapa lúcidamente del costumbrismo político para con-

(1) *Un tal Lucas*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1979.
(2) *Alguien que anda por ahí*, Ediciones Alfaguara, Madrid, 1977.
(3) *Todos los fuegos el fuego*, Edhasa, Barcelona, 1971.

vertirse en un himno de las aspiraciones humanas, donde lo más noble convive con lo más inmediato: lecturas, películas, bebida, tabaco, las «ganas de vivir» expresión del hedonismo cortazariano. Este nivel inmediato no le impide al narrador recordar un tema de Mozart, el movimiento inicial del cuarteto *La caza*, la evocación del halalí del cazador (halalí que en «Lucas, sus pudores» es una ventosidad) y siente «cómo la melodía y el dibujo de la copa del árbol contra el cielo se van acercando, traban amistad, se tantean una y otra vez hasta que el dibujo se ordena de pronto en la presencia visible de la melodía» [p. 60] y ve también la revolución «como la restitución de una melodía después de tantos años de roncos cuernos de caza, que sea ese allegro final que sucede al adagio como un encuentro con la luz» [p. 61]. Por eso de la música puede decir «Lucas, sus errantes canciones» que es «una tierra de nadie donde poco importa que Turandot sea frígida o Siegfried ario puro, los complejos y los mitos se resuelven en melodía y que, sólo cuenta una voz murmurando las palabras de la tribu, la recurrencia de lo que somos, de lo que vamos a ser» [p. 151]; y, el jazz de Johnny en «El perseguidor» de *Las armas secretas* (4), se sitúa «en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura» [p. 133]. En su ambición por acercar la prosa a la música, por eliminar su anécdota, en «Cazador de crepúsculos» *(Un tal Lucas)* escribe: «el clímax y el anticlímax, dos cosas que eliminaría para dejar tan sólo su lento juego interno, su calidoscopio de imperceptibles mutaciones» [p. 134].

Un tal Lucas es uno de los libros en que más claramente vemos la multiplicidad y donde de forma sistemática interesa más el desarrollo de la prosa que un posible anticlímax final de carácter autoritario. Lucas es, naturalmente, Cortázar (todo lo escrito es siempre del escritor), si bien no siempre es Lucas el centro de la ficción. De las tres partes en que está dividido el libro, en la segunda sólo aparece una referencia en «¿Qué es un polígrafo?», al mencionar una reseña de Samuel Johnson sobre el «Ensayo sobre las aguas, de Lucas». Si generalmente el narrador habla de Lucas y, por tanto, en tercera persona, en «Lucas, su patriotismo» lo hace en primera persona («De mi pasaporte me gustan...»), en «Maneras de estar preso» el narrador en primera persona es una mujer. Cortázar no los considera relatos (confirmando el énfasis en el desarrollo y una concepción unitaria del libro), sino «capítulos», pero los concibe también como una especie de miscelánea, pues en el mencionado «¿Qué es

(4) *Las armas secretas*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

un polígrafo?», comentando la diversidad temática en el doctor Johnson escribe: «Al fin y al cabo es lo que estoy haciendo en este libro» [p. 102]. No es sólo obvia la diversidad temática, sino también la diversidad de desarrollos. Sería bastante absurdo hacer una exposición de cada uno de los 47 capítulos más las tres importantes citas: este comentario no pretende sustituir la lectura del libro ni invita a leerlo; en el mejor de los casos, a releerlo. Me limito a señalar que no hay un orden expositivo: más bien un deseo de romperlo, ya que, por ejemplo, «Lucas, sus hospitales (I)» aparece en la primera parte y «Lucas, sus hospitales (II)» en la tercera, y «Observaciones ferroviarias» y «Familias» tienen por protagonistas a la señora Cinamomo y a la Ñata, pero no aparecen en orden sucesivo.

Cuentos de Cortázar como «El perseguidor», «Las babas del diablo», «Axolotl», etc., por no hablar de las discusiones y los envíos de *Rayuela*, permiten una exposición reflexiva de problemas teóricos que muchas veces afectan al desarrollo mismo de la narración. En *Un tal Lucas* hay también una serie de capítulos más reflexivos sobre la visión de la realidad, la escritura, el tiempo y el espacio, la oposición instinto/razón, las responsabilidades del escritor, etc. Por su carácter de «capítulo», la reflexión puede ser más inmediata, aunque en Cortázar hay siempre una obsesión por destrascendentalizar y desdramatizar; pero «Lucas, sus críticas de la realidad», «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias», *Now shut up, you distasteful Adbekunkus*, «Maneras de estar preso», «Lucas, sus discusiones partidarias» y como desarrollo textual «La dirección de la mirada» son las piezas más esenciales para seguir las ideas del escritor. Por otro lado, es difícil que el texto en apariencia más anecdótico no sea un reflejo iluminador de este centro de energía.

Uno de estos centros de energía está en la expresión activa de esta textualidad, en el desarrollo de la escritura, en el acto de escribir y en la conciencia del lenguaje, en su proceso de materialización; lo que permite, precisamente, quitarle su peso reflexivo y darle un tono de narración acentuado por las riquísimas variaciones rítmicas, la convivencia del tono reflexivo con el más conversacional o bien una ruptura brusca de esta convivencia. Lucas/Cortázar las palabras «tiende a superarlas en la palma de la mano y familiarizarse o rechazar según el color, el perfume o el tacto» [p. 31], «mira en la palma de su mano la palabra destinatario, le acaricia apenas el pelaje y la devuelve a su limbo incierto» [p. 32] como ya en «Las armas secretas» se nos dice que «Está llena de palabras, no hay más que mirarle las manos» [p. 209] o lucha «por arrancarse las imágenes como una tela de araña»; como en «Los pasos en la huellas» de

Octaedro (5), por poner un ejemplo, se le escapa la expresión de la palabra («la memoria, si algún nombre había que darle», «La invasión, si había que llamarla así» [p. 70]. O, por el contrario, advierte que el lenguaje ha perdido su fuerza significativa, por eso no podemos entender que un gato es un teléfono: «Torpes y pretenciosos, hemos pasado milenios sin responder a las llamadas, sin preguntarnos de dónde venían, quiénes estaban del otro lado de esa línea que una cola trémula se hartó de mostrarnos en cualquier casa del mundo» [p. 79] cuando el gato «produce un mensaje que nuestra literatura primaria y patética translitera estúpidamente en forma de *miau* y otros fonemás parecidos» [p. 78]. El lenguaje como objeto con la libertad y la lógica que poseen los niños, como se insinúa en «Lucas, sus luchas contra la hidra» («esa hidra que alguna vez fue solamente Lucas y quisiera volver a serlo» [p. 15]) o en «Vidas de artistos», del mismo modo que en «Manuscrito hallado en un bolsillo» de *Octaedro* los niños «miran fijo y de lleno en las cosas hasta el día en que les enseñaron a situarse también en los intersticios, a mirar sin ver con esa ignorancia civil de toda apariencia vecina, de todo contacto sensible» [p. 52].

El capítulo más importante sobre la relación entre objeto y palabra, entre el nivel de la realidad aparente y el de la realidad profunda, sobre la distancia entre el objeto y la expresión del objeto es «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias», que tiene además una dimensión sutilmente política al oponer al espejismo espacio-temporal («en que somos los fenómenos de un instante que se vuelve a la nada en el acto mismo de concebirlo» [p. 51]) «la realidad de un presente e incluso de una historia que nos sitúa colectivamênte» [p. 51]. Fundamentalmente Cortázar habla de la realidad profunda ocultada por las apariencias del objeto y de la forma de anular la barrera. Si, refiriéndose a la mesa (o a Honduras, o a los gatos: para el caso es lo mismo), hay una cosa concreta que es la madera («aquí encima... todo sigue plano y resbaloso»), debajo «hay una zona hostil y aun más insidiosa que las partes sólidas; un paralelepípedo de aire, como un acuario de transparentes medusas que conspiran contra nosotros» [p. 52]. La relación con «Axolotl» es bastante obvia. También allí —como aquí mesa/Honduras— «la absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles» (6) y, ante la presencia del pez, «oscuramente me pareció comprender su voluntad secreta, abolir el espacio y el tiempo con una

---

(5) *Octaedro*, Alianza Editorial, Madrid, 1974.
(6) *Final del juego*, p. 164.

inmovilidad indiferente» (7), como consigue abolir el tiempo Johnny en «El perseguidor», cuando toca *Amorous;* por eso Cortázar sugiere adentrarse en la naturaleza de la mesa como es necesario atravesar la barrera de vidrio del acuario donde «los puentes están cortados entre él y yo» (8).

No puedo evitar una disgresión para mencionar un punto central en la obra de Cortázar, que es el conflicto entre la realidad inmediata o aparente y la realidad profunda, entre razón e intuición, entre el estado alerta, la intensificación de la percepción y la rutina, la *costumbre.* Obvias o agazapadas, son obsesiones recurrentes tan fundamentales para la lectura de *Un tal Lucas* como para el resto de su obra. El conocimiento es para Cortázar lo inconsciente, el vacío o el silencio (en *Now shut up, you distasteful Adbekunkus),* el instinto (en «Lucas, sus intrapolaciones») o la intuición y el presentimiento [en «Lucas, sus hospitales (II)», «El copiloto silencioso»]. Las cosas no tienen una explicación racional o lógica; por el contrario, la razón y la lógica nos hacen ver como absurdo todo lo que pertenece a la realidad profunda; hay una serie de mensajes de esta realidad que llamamos, por ejemplo, *nonsense,* absurdo y sobre todo azar, que ni un golpe de dados puede abolir, el mismo azar de «Las babas del diablo» que deja de serlo apenas pasamos a una nueva lógica antiformalista a través de la intuición en «Instrucciones para John Howell» de *Todos los fuegos el fuego* («Hay un margen para la aventura o el azar, como usted quiera» [p. 111]) o de «Manuscrito hallado en un bolsillo» de *Octaedro.* Una de las formas de conocimiento es la relación erótica que, como en *El laberinto de la soledad,* de Octavio Paz, es solamente «el tiempo de un quejido» [p. 38], mientras que en «Amor 77», como en las máscaras de Paz, las parejas, «después de hacer todo lo que hacen, se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se peinan, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son» [p. 115]. Es decir, que no sólo han sido incapaces de atravesar el puente o de abrir la puerta, sino que han construido un puente o una puerta.

Es la barrera de «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias» (la «*cosa concreta*» y la «*zona hostil*», «*esta horrenda muralla*», etc.), son los «puentes y pasajes» de «Lucas, sus sonetos»; lo que atraviesa Johnny en «El perseguidor», «ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado» [p. 126], «tan del otro lado de la puerta»; o la obsesión por cruzar «el río, algún puente» [p. 119] en «Instrucciones para John Howell». Contra esta

(7) *Ibidem,* p. 163.
(8) *Ibidem,* p. 167.

barrera está el ritual o la costumbre de la realidad inmediata, tema del primer capítulo del libro, «Lucas, sus luchas con la hidra», que reaparece en «Nadando en la piscina de gofio», si bien, como tantas veces en Cortázar y aquí en «Lucas, sus hospitales (II)», hay una necesidad de volver a la costumbre, a lo cotidiano, de olvidar el *cauchemar* de la realidad todavía más inmediata. Pues la visión, «la entrevisión del otro», puede llevar al horror o a la locura. Esta «entrevisión del otro» es la instantánea (como en la mística) visión de la otra realidad, «la realidad profunda» de «Maneras de estar preso», «la otra, la ignorada, la disimulada realidad» de «Lucas, sus hospitales (II)» y de tantas otras páginas del libro.

Pero lo que nos interesa ahora es la relación entre la realidad profunda y la *comunicación* de esta realidad que se hace imposible porque la palabra ha perdido su significación y se ha ido alejando de la esencia del objeto: «entramos en la entropía, la palabra es como una golondrina cayendo en una sopera de tapioca, ya nadie sabe lo que pasa» [p. 54]. Y la palabra es evasiva como lo es la realidad toda: «Y el piso, esa seguridad de nuestros pasos, ¿qué esconde debajo del parqué lustrado?» [p. 56]. La referencia a «El perseguidor» no es casual. Johnny representa la entrada a la otra realidad y el lenguaje de *Amorous* es incomprensible porque es el lenguaje de la otra realidad. Del mismo modo, ante la muralla que es la mesa como apariencia, estamos «con el aire que reina en un asilo de idiotas cuando un director progresista pretende dar a conocer la música de Stockhausen» [p. 54]. Lo que nos lleva a otro problema, que es el de la comunicación, que podría ser, y en muchos aspectos es, el viejo problema entre compromiso y vanguardia. Cortázar, más que de un arte comprometido habla de la posibilidad de comunicación, que entra dentro de su visión de las relaciones entre el individuo y los seres que le rodean. Por un lado está la necesidad de romper la barrera entre lo exterior y lo esencial; por oto, muy relacionado, el conflicto entre razón e instinto tal como se advierte en «Lucas, sus intrapolaciones», y, finalmente, la convicción de que escritor e individuo son una unidad. Estos tres aspectos son esenciales para no leer «Lucas, sus comunicaciones» como un texto ingenuo o evasivo. Cortázar rechaza las dificultades gratuitas de un texto, aunque esto no significa que el escritor tenga que hacer concesiones: «no es necesario ceder terreno: hay puente si lo escrito nace de semilla, no de injerto. En sus más delirantes invenciones hay algo a la vez de tan sencillo, de tan pajarito y escoba de quince» [p. 32], una afirmación que si no siempre es cierta (*Las armas secretas* es el mejor ejemplo) sí lo es en *Un tal Lucas*, donde aparece este elemento inmediato paralelo, por lo menos paralelo, al aspecto reflexivo. Al mis-

mo tiempo, Cortázar defiende la individualidad creadora («Poco le importa la situación individual de los lectores» [p. 32]) porque «no se trata de escribir para los demás, sino para uno mismo; pero uno mismo tiene que ser también los demás» [p. 32]. En una palabra, que si uno es los demás inevitablemente, sin imposiciones, tendrá que escribir para los demás. Me parece discutible esta visión unificadora de «los demás» por lo que tiene de abstracto; lo que me interesa señalar es esta apelación a la honestidad y al instinto, así como al aspecto popular de su escritura, que explicará determinadas preferencias en música y literatura (la «cursi hermosura» de una balada) junto a preferencias que en otros escritores hubieran sido opuestas.

«Lucas, sus discusiones partidarias» es un texto más complejo y más directamente relacionado con el problema de la comunicación y de si es necesario sacrificar la realidad profunda y el lenguaje de esta realidad en favor de una mayor comunicación. «Los militantes no literarios se dirigirán amablemente a los militantes literarios y les plantearán por archienésima vez la cuestión del mensaje, del contenido inteligible para el mayor número de lectores» [p. 177]. En «Apocalipsis de Solentiname» de *Alguien que anda por ahí* hay «conferencia de prensa con los de siempre, por qué no vivís en tu patria, qué pasó que *Blow-Up* era tan distinto de tu cuento, ¿te parece que el escritor tiene que estar comprometido? A esta altura de las cosas ya sé que la última entrevista me la harán en las puertas del infierno y seguro que serán las mismas preguntas, y si por caso es chez San Pedro la cosa no va a cambiar, ¿a usted no le parece que allá abajo escribía demasiado hermético para el pueblo?» [p. 95] y el propio Cortázar declara a la profesora Garfield: «El eterno problema de los sectarios que dicen que el escritor debe renunciar a la complicación porque eso es reaccionario, eso es contrarrevolucionario, y hay que escribir para el pueblo, hay que ser populista. ¡Qué carajo!, ¿no? Yo escribo lo que escribo» (9). También en *Fantomas contra los vampiros multinacionales* escribe que «el Che había mostrado una vez más su humanidad maravillosa, había dicho "el primer deber", mientras tantos otros hubieran dicho "el único deber", y en este pequeño cambio de nada, una palabrita por otra, estaba el gran matete, la diferencia capital no solamente en las conductas del presente, sino en el destino aún tan lejano de cualquier revolución hecha o por hacer» (10). Para Lucas/Cortázar «la cuestión jamás será planteada/por escritores que entiendan y vivan su tarea como las máscaras de

(9) Evelyn Picon Garfield: *Cortázar por Cortázar,* Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, México, 1978, p. 75.

(10) *Fantomas contra los vampiros multinacionales,* Excelsior, México, 1975, p. 22.

proa, adelantados en la carrera de la nave» [p. 177]. En clara referencia a la realidad profunda habla de «esta fatalidad que nos conduce/a nadar por debajo de las cosas» [p. 181] y de cómo las experiencias extremas son «difíciles en primer término para el escritor, y sólo después para el público, conviene subrayarlo» [p. 180], y si en «Los pasos en las huellas» se nos dice que «lo esperaba la primera cuartilla en blanco como una puerta que de un momento a otro sería necesario empezar a abrir» (11), aquí el escritor es el que busca un puente: «lo indecible buscando su palabra, / la palabra negándose a decirlo» hasta que «el escriba y la musa se concilian / en ese raro instante que más tarde / llamaremos Vallejo o Maiakovski» [p. 179].

La conciencia obsesiva de la palabra lo es a nivel de búsqueda de la realidad profunda, de caminos hacia la realidad y, por tanto, lo que interesa es la *quête*, el proceso, el desarrollo narrativo y textual. No sólo la experiencia de la puerta abierta, el otro lado del puente, la visión (un instante), sino decidirse a abrir la puerta y el esfuerzo de abrirla, decidirse a atravesar el puente y el esfuerzo de atravesarlo, su recorrido. Son muchos los relatos de Cortázar en los que el narrador escribe sobre la experiencia de la escritura. El más importante es, posiblemente, «Las babas del diablo» de *Las armas secretas* y, en cierto modo, «El peseguidor», sin olvidar al Morelli de *Rayuela*. En *Un tal Lucas* son abundantes y variadas las experiencias textuales. En «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias» todos veían la concreción abominable que es la mesa «como algo tan obvio hasta que un roce ocasional de mi mano la reveló bruscamente en su agresiva hostilidad agazapada» [p 55], donde cuesta poco ver el «roce ocasional» como la escritura misma. Ya hemos visto que en «Cazador de crepúsculos» eliminaría el clímax y el anticlímax «para dejar sólo su lento juego interno, su calidoscopio de imperceptibles mutaciones». «Lucas, sus sonetos» es algo más que un juego (sin dejar en absoluto de serlo): como *Rayuela,* no sólo propone, sino que crea una lectura dinámica para luchar contra la «inflexibilidad quitinosa de este cangrejo de catorce patas» [p. 188] que es el soneto, crea uno de doble lectura y empieza a soñar con otro «cuya doble lectura fuera una contradicción recíproca y a la vez la fundación de una tercera lectura posible» [p. 193]; asimismo, se nos explica el *proceso* de traducción del *zipper sonnet* al portugués por Haroldo de Campos.

Pero el extremo de textualidad lo tenemos en «Maneras de estar preso» y en «La dirección de la mirada», dos de los capítulos na-

---

(11) *Octaedro, op. cit.*, p. 28.

rrativos más ambiciosos y menos inmediatos del libro. «La dirección de la mirada» es el mejor ejemplo de esta aspiración al «calidoscopio de imperceptibles mutaciones». El escenario móvil crea un movimiento de noble belleza, de hermosas imágenes y de mágico silencio. En «Intentando la desmultiplicación del vértigo» asistimos a un movimiento circular, tal vez pendular, como en el *zipper sonnet,* y a la vez inmóvil, porque en el escudo (la tradición del dibujo del escudo que se independiza de la narración para crear otra narración) tenemos un «escenario instantáneo» que muestra «una hoguera de imágenes exasperadas». Es la creación del texto por parte del herrero: el cuerpo del héroe abrazado a una mujer; las líneas de fuerza parecen concentrarse en el *espejo,* el espejo da la imagen del adolescente junto al manantial que se concentra en el *agua* y ve el cuerpo de una mujer vuelto a una *pintura* de caballete en cuyo fondo... para volver así al héroe ahora muerto, al adolescente, el escudo con la imagen del herrero que termina la descripción de una batalla; y en este calidoscopio silencioso, de imágenes que proyectan otras imágenes, del escudo al espejo, al agua, a la pintura de caballete, al escudo, la imagen inicial del héroe abrazado a una mujer es ahora tal vez la de la mujer que se rinde a la lenta caricia del adolescente. De este modo un texto crea otro texto distinto, y así hasta el infinito: una especie de negación de la circularidad (que en cambio se da en varios capítulos del libro), pero no del movimiento de lo circular: la espiralidad.

Lo que domina, en todo caso, es el desarrollo textual. En «Maneras de estar preso» el narrador es prisionero del texto, de su propia narración: «Primera línea que leo de este texto y me rompo la cara contra todo porque no puedo aceptar que Gago esté enamorado de Lil; de hecho sólo lo he sabido líneas más adelante, pero aquí el tiempo es otro; vos, por ejemplo, que empezás a leer esta página te enterás de que yo no estoy de acuerdo y conocés así por adelantado que Gago se ha enamorado de Lil» [p. 137]. Si en «Continuidad de los parques» de *Final del juego* el personaje era víctima del texto por su incapacidad de captar los mensajes, por su pasividad ante la realidad profunda, aquí es al revés: «De sobra se ve que de ninguna manera puedo estar de acuerdo con cosas que pretenden modificar la realidad profunda» [p. 139]. En cierto modo asistimos al conflicto pirandelliano y unamuniano de la relación entre el texto y su creador; asimismo, este capítulo se opone a «La dirección de la mirada» o, para ser más preciso, muestra otro aspecto de la textualidad: la vemos en su elaboración, en movimiento, pero al mismo tiempo es encadenante, «las palabras alineándose en un cuaderno como segun-

dos congelados» de «Liliana llorando» (12). El narrador-víctima de la narración se pregunta: «¿Tengo que aceptar un texto porque simplemente dice que tengo que aceptar un texto?» La respuesta se la da la propia escritura: «Sube a mi departamento sabiendo que le espero al final de este párrafo ya demasiado largo..., viene a recostarse en mi diván donde estoy leyendo con alivio y amor que Gago viene a recostarse en el diván donde estoy leyendo con alivio y con amor» [p. 139]. De este modo, Cortázar vuelve a conciliar dinámica e inmovilidad, el instante, el «hoy está cesando para volverse ayer» de «Liliana llorando» y el «esto ya lo toqué mañana» de «El perseguidor».

La conciencia del lenguaje se expresa también como rebeldía contra el lenguaje convencional o contra las fórmulas muertas de los diccionarios. «Echele un vistazo a la enciclopedia Espasa, dijo el sabio que no ignoraba la sempiterna presencia de este artefacto en los ambientes gubernativos» [p. 74], «mi tocayo Casares no terminará jamás de asombrarme» cuando «un instinto como de perro me llevó a la página 840 del pterodáctilo ideológico» [p. 99] y descubre que polígrafo y poligrafía no tienen ninguna relación; en «Nadando en la piscina de gofio», «hay quien sostiene que el gofio se hace con harina de maíz, pero sólo el diccionario de la academia española lo proclama, y en estos casos ya se sabe» [p. 105]. Este sentido de irreverencia ante lo académico y lo oficial es constante en Cortázar y explica su profundo sentido de la libertad a todos los niveles. Por eso puede decir en «Lucas, su patrioterismo» que de chico creía en unos héroes, pero «vino un tiempo de desacralización y autocrítica» [p. 27], y en «Lucas, sus amigos» uno de los Cedrón, con su delantal, tiene «una sorprendente semejanza con Marco Antonio o cualquiera de los tipos que vegetan en el Louvre o trabajan de estatuas en los parques» [p. 161]. «Lucas, sus clases de español» es una parodia de la seguridad expresiva del castellano-castellano que llega a su paroxismo en una crónica taurina donde al Viti, el maestro salmantino, se le confunde con el no menos maestro Fray Luis de León. «Texturologías» es una breve síntesis de seis trabajos críticos sobre *Jarabe de pato,* sí, de pato, de José Lobizón, poeta boliviano si los hay, con artículos de Boris Romanski, Philip Murray en *The Nonsense Tabloid,* Gérard Depardiable en *Quel Sel* (por Derrida en *Tel Quel)* o de Benito Almazán en *Ida Singular* (por *Vuelta):* el lenguaje se inicia con una reseña «normal» criticando la obra de Lobizón y la parodia se va retorciendo en los vericuetos estructuralistas y telquelistas para acabar en una exaltación del mismo libro a través de otro trabajo crítico.

---

(12) *Ibídem,* p. 20.

Esta rebeldía expresada en forma burlona se da también en la utilización del lenguaje. En *Now shut up, you distasteful Adbekunkus,* Lucas-Cortázar dicer: «Me sé bastante dotado para la invención de palabras que parecen desprovistas de sentido o que lo están hasta que yo lo infundo a mi manera» [p. 112]. O, puede añadirse, que tienen un sentido distinto al del convencional o lógico, transformado por la especial «lógica» cortazariana. Hay una mezcla de vocabulario científico real junto a otro inventado o burlonamente retórico: entropía, intrapolación, regresionalismo, abominable cenotafio, mesa omnímoda y ubicua, texturología, hiperestéricos, traumatoterapia («en el fondo empiezan a respetar la traumatoterapia, que ellos llaman toterapia o traumatota, les da igual» [p. 185]), ducha lustral, los pobres pentadígitos, patiotismo (amor al patio), etc.; es frecuente la imitación del lenguaje técnico (en «Novedades en los servicios públicos», por ejemplo, o en «Nadando en la piscina de gofio») que aumenta el sentido de juego. Frecuente también la retórica, especialmente la elipsis, para dar un tono más casual a la narración: «Todo esto toma apenas más tiempo del que tarda Lucas en reconocer la textura del adoquinado de la calle, envuelto en tal lluvia de patadas que reíte del diluvio» [p. 172], «el pescadito de oro es sumamente pequeño, a tal punto que si fuera posible imaginar una gallina del tamaño de una mosca, el pescadito de oro tendría el tamaño de esa gallina» [p. 81]. Cierto lenguaje retórico se da precisamente en «Lucas, sus pudores» («el ominoso reducto», «el diámetro del conducto proceloso») en uno de los capítulos más desenfadados y donde el narrador envidia «la simplicidad de los niños que se acercan a la mejor reunión y anuncian: Mamá, quiero caca» [p. 155]. «Lucas, sus soliloquios» es el caso más claro de lenguaje indirecto, aquí para referirse al domingo.

Un tal Lucas, volveré a este punto, es uno de los libros donde más sistemáticamente aparece el porteño o el lunfardo que por un lado acentúan la evocación nostálgica y por el otro, que es lo que nos interesa ahora, el énfasis en lo popular y lo buenhumorado. Los valores adjetivales subrayan también el desenfado: «retorno desmelenado y turístico a la naturaleza», «barbas desaforadas», «viejas acanastadas», etc., aunque hay que señalar que Cortázar recurre muy raras veces al adjetivo enfatizante. Como raramente recurre a las imágenes y utiliza con abundantísima frecuencia el símil, en general muy largo y con valor humorístico o destrascendentalizador: los Cedrón «crean una atmósfera frente a la cual un consejo de guerra de los tehuelches o de los mapuches parecería el velorio de un profesor de derecho de la avenida Quintana» [p. 164], «Lucas re-

gresa a su casa con la sensación de que arriba de los hombros tiene una especie de zapallo lleno de moscardones, Boeings 707 y varios solos superpuestos de Max Roach» [p. 165], «los zapatos brillan cual girasol a la derecha y Oscar Peterson a la izquierda» [p. 169]. Lo que sorprende es la abundancia de símiles relacionados con animales en un libro donde, con alguna excepción (la hidra, los leopardos y la bestia, el caracol), el animal aparece constantemente pero sin un valor simbólico. De nuevo estamos en el nivel de inmediatez que ayuda a los críticos a presentar *Un tal Lucas* como un fracaso. «Claudine hierve como un cangrejito» [p. 17], «la Tota debe estar como una pantera en un lavarropas» [p. 23], el crepúsculo «de golpe se nos queda como un loro enjabonado» [p. 133] y así el topo, el escarabajo, el ornitorrinco, el sapo o el cachalote. En un ambiente costumbrista el pollo, la paloma y sobre todo el gato, animal tan frecuente en la narrativa cortazariana y que manifiesta el mundo de lo hogareño y, por lo menos en *Un tal Lucas,* un gusto por las películas de dibujos animados o por las canciones populares como ocurre con el gato pianista de *Kitten on the Keys* de «Vida de artistos», ese «gato sobre el teclado, cursi delicia de los años treinta» de «Lucas, sus pianistas». Pero si el animal es lo afectivo y popular, puede tener otras resonancias, como las tiene el caracol de «Lucas, sus largas marchas», capítulo final del libro y donde reaparece el Osvaldo de *62 Modelo para armar,* también caminando caracolamente con plena delectación del autor, que parece haber abandonado las urgencias, o incluso los caracoles muertos aplastados por la señora Cinamomo en «Observaciones ferroviarias», que dan circularidad de violencia a un capítulo de puro *nonsense.* Cuando la profesora Gardfield pregunta a Cortázar que por qué le gustan los caracoles, contesta: «Soy mucho más sensible a los animales que a las plantas. El reino vegetal me interesa de una manera un poco indiferente. Los animales me gustan verdaderamente. El gato, por ejemplo, es mi animal totémico». Añade al mismo tiempo que «la espiral es el laberinto y que los laberintos son uno de mis temas arquetípicos, la rayuela, y allí está Jung para explicarlo probablemente» (13), ese caracol que «lleva su propia casa. Yo no tengo ningún sentimiento de la propiedad privada», aunque sí, se puede añadir, de la casa y de los afectos de la casa De su escaso interés por la naturaleza es testimonio el libro y, sobre todo, «Lucas, sus meditaciones ecológicas», donde se acude a Baudelaire, aunque podría haber acudido también al cubano Julián del Casal.

(13) *Cortázar por Cortázar, op. cit.,* p. 35.

No disgreguemos. Cortázar ha dado unas explicaciones inmediatas y otras que afectan a la realidad profunda. Si en *Un tal Lucas*, ¿puedo repetirme?, abunda el animal en su nivel más inmediato, aparece también, identificado o paralelamente en el otro nivel de la realidad en sus diversos matices, desde el político de los pescaditos de oro (por culpa de García Márquez, pues bien podrían ser los pececitos de oro) a los animales de la otra realidad, como el mensaje de los gatos teléfono, la neurosis de gallinas, gusanos y perros («Quizás los moluscos no sean neuróticos, pero de ahí para arriba no hay más que mirar bien» [p. 111]), el adbekunkus que «no se vinculaba con ningún elemento consciente..., era un perfecto vacío» [pp. 112-13] y en «Lucas, sus intrapolaciones», la conciencia, al ver en un documental cómo el instinto del pulpo hembra entra en juego para proteger a sus huevos, de que «como todo el mundo, Lucas contempla antropomórficamente las imágenes» [p. 33]. Los leopardos y la bestia de «Lucas, sus sueños» tienen ya un valor simbólico y onírico que les acercan al pez o a las hormigas de *Todos los fuegos el fuego*, a la araña de «Manuscrito hallado en un bolsillo», a toda la fauna (¡una fauna generalmente de animales domésticos o de insectos, cuando no puramente imaginaria!) cortazariana.

Fauna que de nuevo nos lleva a tres dimensiones, todas relacionadas entre sí: la de lo inmediato popular y afectivo, la del absurdo y la de la otra realidad. Regresemos a la primera dimensión, la de lo inmediato o de lo aparentemente inmediato, ahora en lo que se refiere a las expresiones que contribuyen a subrayar el carácter coloquial, especialmente en los capítulos de sabor argentino. Pese al posible gusto del autor por las palabrotas («este *Zipper Sonnet* tiene en todo caso el mérito de una perseverancia maniática, cien veces rota por palabrotas» [p. 189]), en realidad tienen un valor coloquial/familiar («sale echando putas»), enfatizador («Bergman las más de las veces gran hijo de puta en el plano paternal y marital» [p. 138]) e incluso afectivo (a propósito de los Cedrón: «qué grandes jodidos, qué irreemplazables jodidos, puta que los parió» [p. 165]); abundan las expresiones onomatopéyicas, generalmente a final de frase («y ahí zas», «con caída subsiguiente y húmedo plof», «bollos de papel al canasto pluf»); expresiones coloquiales, porteñas o lunfardas («jodete pibe», «una paloma que lo sobra canchera», «su cuartito atorrante», «m'hijita», «te bato que sos un asco», «el petiso Salinsky», «el olfa», «la mersa» y, naturalmente el «che»); hay expresiones populares, muchas familiares a lectores no bonaerenses, expresiones corrientes como «se llevó el jabón de su vida», etc., o pueden ser variaciones como «allá por el año del gofio» en vez de

«por el año de Ñaupa»; con mucha mayor frecuencia son inventadas por el autor: «se retuerce que no la puedo ni mirar», son «la muerte en tres tomos», etc. Las exageraciones muchas veces cercanas al cine cómico clásico, especialmente en los batacazos, contribuye a intensificar el jolgorio. Es decir, que dentro de esta voluntad coloquial e inmediata entran elementos afectivos, de evocación, expresiones de otra época, y un gusto por el juego que nos acerca al *nonsense*, al que por otro camino nos conduce también el conflicto entre realidad inmediata y realidad profunda.

La oscilación entre lo inmediato, lo absurdo y la intensificación se da a todos los niveles de la escritura de Cortázar. Si la fotografía es importante, el cine cuenta poco y su presencia es mínima en *Un tal Lucas.* Significativamente se alude a Woody Allen y sobre todo a Chaplin (es decir, al cine de humor y de absurdo), a *Vampyr* como cine de horror, a una foto de Clark Gable en el rotograbado de *La Prensa* (seguimos estando en otra época) y una referencia a Bergman que corresponde a un capítulo, «Maneras de estar preso», de tono sofisticado, no popular. Tampoco la pintura tiene una presencia especial, si exceptuamos la mención u homenaje a pintores «vanguardistas» como Turner o Picasso. Me estoy refiriendo a la proyección que pueden tener el cine o la pintura sobre su escritura. La tiene, y mucho, la música en todos sus niveles. Y la tiene sobre todo el público de los conciertos que acaba por convertirse muchas veces en un público teatral, testigo o participante de las escenas más absurdas. Son escenas de valor cómico y gráfico, como cuando vemos a Lucas «buscando alguna cosa por el suelo entre las plateas y manoseando por todos lados» [p. 36] (lo que está buscando es la música, que no se encuentra por ninguna parte) o a don Crespo anunciando «que está con hígado, diagnóstico siempre acompañado de una mano sosteniéndose las entrañas y los ojos como la Santa Teresa de Bernini» [p. 185]. Un lenguaje que a veces puede proceder de las revistas de tiras cómicas (ya ocurrió en *Fantomas contra los vampiros multinacionales),* como cuando en «Lucas, sus traumatoterapias» Lucas «se disfrazó de Frankestein y la esperó detrás de una puerta con una sonrisa cadavérica» [p. 184].

La risa, las carcajadas, son frecuentes en la obra de Cortázar y no pueden dejar de serlo en un libro de humor como es *Un tal Lucas.* En Cortázar hay una decidida voluntad de vivir, un hedonismo profundamente picassiano. Esta vitalidad se expresa en la dinámica de su escritura, acentuadamente rítmica. Las referencias a la música son constantes y en este libro tienen especial interés porque se-

ñalan aspectos que de una manera difuminada voy sugirendo se dan en el libro: el popular, el de la realidad profunda, el evocativo y el absurdo, al que hay que añadir el sociopolítico, aspectos que sería erróneo creer que son niveles: son planos o caras de un mismo cuerpo, un *móvil* en el que ninguna de las piezas es central, sino que lo son todas ellas en movimiento. Y hablar de una distinción entre música «seria» y música «popular» sería, aquí, un error. Para Cortázar —quien ya en «El perseguidor» hace un homenaje a dos «músicos», Charlie Parker y Dylan Thomas— la diferencia está entre música progresista y no progresista. Por eso «a la hora de su muerte, *si hay tiempo y lucidez, Lucas pedirá escuchar dos cosas,* el último quinteto de Mozart y un cierto solo de piano sobre el tema de *I ain't got nobody*. Si siente que el tiempo no alcanza, pedirá solamente el disco de piano» [p. 208]. Lucas siente una *obsesiva* «necesidad urgente de completar la serie de los madrigales de Gesualdo» [p. 16]; gusta del jazz; critica la falta de interés por la música, sobre todo en «Vida de artistos»; menciona a distintos tipos de vanguardia (de Stravinsky a Stockhausen), etc. Pero lo que más impresiona es el peso de la evocación, la música no por su calidad objetiva, sino por su valor sentimental. «Lucas, sus desconciertos» y «Lucas, sus errantes canciones» son el ejemplo más claro de cómo el valor emocional del recuerdo es, junto a la atracción por lo popular y la vanguardista necesidad de ruptura, una de las grandes fuerzas inspiradoras del libro.

Esta necesidad de ritmo a todos sus niveles y sin jerarquía alguna es una de las características de la prosa de Cortázar, que no se acerca a la poesía a través del lenguaje poético en su sentido tradicional, sino a través de la energía poética: la música. Es visiblemente inmediato en la sucesión de la «y» copulativa, como ocurre sobre todo en «Lucas, sus hospitales (I)». En «Lucas, sus compras» está en el ritmo del diálogo incorporado a la narración; en «Maneras de estar preso» el ritmo se ve acentuado por la textualidad y la circularidad; en «Lucas, sus sonetos» se espera que el lector «establezca mental y respiratoriamente la puntuación»; y «Lucas, sus hospitales (II)» y, sobre todo, «Lucas, sus discusiones partidarias» («*todo se juega en el misterio / de leyes ignoradas, si son leyes, / de cópulas extrañas entre ritmo y sentido*» [p. 180)], es inevitable leerlos dentro de una energía rítmica, como le es inevitable al más sordo de los seres humanos mover los pies en «el bar de Ronnie Scott, en Londres», al que asistimos con «Lucas, sus pianistas».

El lento juego interno, las mutaciones del calidoscopio no son sólo gráficos: tienen también un ritmo, un «acento», un *swing* que

se encuentra en las frases inacabadas de un diálogo, en la frase completada circularmente en un paréntesis o en una nota a pie de página (en «Nadando en la piscina de gofio»), en las repeticiones, en la conversación dentro de la narración, en las palabras unidas por guiones, en la circularidad y espiralidad de frases, párrafos o capítulos. Francia y lo francés aparecen hasta la obsesión, pero gusta de las palabras inglesas que dan un tono casual a la prosa, del jazz que admira, de la canción que evoca dos veces nostálgicamente en «Lucas, sus errantes canciones». En «Lucas, sus sonetos» habla de las «infiltraciones sajonas en nuestra literatura» y hasta cae en la exageración de elegir *Zipper Sonnet* porque le parece que «el término 'cierre relámpago' era penetrantemente estúpido, y que 'cierre de cremallera' no mejoraba la situación» [p 188], como si no bastase con el expresivo y también cuatrisilábico «cremallera».

No estoy rizando el ya rizado rizo: el gusto de Cortázar por el deporte y, hemingwayanamente, por el boxeo da énfasis a esta vivencia rítmica y a la vez a su vocación popular, el escritor de Boedo que puede sin vergüenza pasear por Florida y viceversa. Boedo-Florida o Boca versus River, los hermanos Gálvez (Fittipaldi en *Fantomas contra los vampiros multinacionales*, por ejemplo) y hasta las carreras de caballos: las apuestas, por lo menos. Pero sobre todo el boxeo: aparece el Monzón de «La noche de Mantequilla» en *Alguien que anda por ahí* o ese combate entre Jean-Claude Boutier «adversario desafortunado de Carlos Monzón», en *Fantomas...* [p. 55]. Ahora son también Firpo (que ya aparece en *La vuelta al día en ochenta mundos* en combate con Dempsey) y Justo Juárez porque «desde niño yo quedé marcado por esos episodios del boxeo» (14). Y también el humor irreverente, con el «telegrafista del Ejército, presente en el concierto por haberse suspendido el box en el Luna Park» [p. 92]. De nuevo lo popular y al mismo tiempo lo «actual», y también la mitificación de lo argentino (Fangio. Monzón...) responden a un fuerte sentido de la evocación que es visible en toda la obra de Cortázar (la dialéctica París/Buenos Aires) pero que es, en *Un tal Lucas,* el centro dramático absoluto. Algo parecido ocurre con los nombres, aquí acentuadamente populares con la excepción de capítulos «sofisticados» como «Maneras de estar preso»: la Tota, el Toto, la Ñata, la Beba, Gladis, el gordo Muzzio, el viejo Olivetti, el senador Poliyatti, la señora de Bruggi, la señora viuda de Pérez Sangiácomo, etc., en una variadísima dominada por tanos / napolitanos / italianos.

---

(14) *Ibidem,* p. 108.

No voy a analizar las posibles significaciones profundas de la dicotomía París / Buenos Aires que tal vez alcanza su expresión más alta en *Rayuela,* pero que es constante en toda la obra de Cortázar. Y no lo hago porque en *Un tal Lucas* se da el doble, pero no a nivel «esquizofrénico»; simplemente hay una burla de lo francés y una fuerte *nostalgia* (subrayo) de lo argentino, ahora más presente que nunca. «Novedades en los servicios públicos» ocurre en el metro de París (el metro obsesiona a Johnny en «El perseguidor» y al narrador de «Manuscrito hallado en un bolsillo» de *Octaedro).* La crítica no lo es solamente a la civilización francesa sino a toda la civilización occidental, pero no faltan referencias desde las «boinas, gorras y tapaditos de calidad dudosa» [p. 118] hasta esta época «en que los obreros franceses tienden a renunciar a las reivindicaciones que tanta fama les han dado» [p. 119]. En «Lucas, sus amigos» habla de «esa gente estricta y amortiguada» y en «Lucas, sus hospitales (II)» se queja de que «a los hospitales franceses hay que venir con su toalla y su jabón y a veces con sus cubiertos» [p. 200]. Además, hay en el libro una obsesiva preocupación por el falso progreso de la sociedad de consumo, crítica relacionada con la preocupación de Cortázar por la política. En *Un tal Lucas* no hay capítulos exclusivamente políticos (con las clarísimas excepciones de *El libro de Manuel* o *Fantomas...* en Cortázar no suele haber una escritura exclusivamente política), pero sus preocupaciones políticas aparecen a lo largo del libro. Es de sobras conocido, como se dice, el apoyo de Cortázar a la revolución cubana, su participación en el Tribunal Russell, etc. En todas sus declaraciones el escritor ha insistido en su compromiso de una forma muy clara. En *Un tal Lucas* el compromiso es más una denuncia de injusticias sociales que una ideología. Ya hemos visto cómo en «Lucas, su arte nuevo de pronunciar conferencias» Lucas habla de lo ilusorio del tiempo, pero al mismo tiempo acepta la «historia que nos sitúa colectivamente» «Nos podría pasar, me crea» es el más directamente político sobre el poder que intenta destruir la letra impresa (como la quema de bibliotecas y la amenaza a escritores en *Fantomas...*). También lo es «Un pequeño paraíso», con la droga de la felicidad en forma de pescaditos de oro, aunque en mi puritanismo racial lo de general Orangu(tán) me parece de un gusto ni siquiera discutible, si bien en «El otro cielo» de *Todos los fuegos el fuego* se pregunta ofendido si «todos los sudamericanos te parecemos unos orangutanes» [p. 145]. No hay referencias políticas concretas y se limita a hablar de la izquierda en general con simpatía o a burlarse de la obsesión anticomunista. Así, la abuela paterna de la Ñata en «Familias» de día sólo bebía

vino, «pero a la noche la empezaba con la vodka y otras porquerías comunistas» [p. 109] y en «Novedades en los servicios públicos» habla de las «turbias maniobras de provocadores o de enfermos mentales, casi siempre socialistas o comunistas, cuando no anarquistas» [p. 125].

Lo mismo ocurre con las escasas referencias a América Latina, «civilización resueltamente andocrática» [p. 87] en la que espera «el día en que con la ayuda de millones de Quilapayún mandemos a la basura todos los uniformes sudamericanos» [p. 163]. Pero lo argentino (y Cortázar ha sido siempre explícito en sus ataques a ciertos períodos de la política argentina) nunca aparece en una connotación política, sino evocativa y nostálgica. En «El copiloto silencioso», ataca el falso nacionalismo, celebrando «ese gusto de hablar sobre las cosas de nuestra tierra sin los meritorios suspiros folklóricos de tantos otros argentinos que andan por ahí sin que se sepa bien por qué» [p. 67], pero no puede negar «ese gusto de hablar sobre cosas de nuestra tierra» y, en «Lucas su patrioterismo», a pesar de que «su argentinidad es por suerte otra cosa», «le da risa cada vez que pesca algunos, que se pesca a sí mismo engallado y agentino hasta la muerte» [p. 26]. Gusta, como siempre, de mencionar periódicos (*La Razón, La Prensa...*), recordar lugares como «*La Fragata* (todavía, lector») (sí, todavía dentro de lo que cabe) o el *Saint James*, el Colón, el Gran Rex, Corrientes 640, la confitería «Los dos Chinos» y sobre todo las calles, pues, como dice en *Fantomas...*, de tono tan claramente personal como *Un tal Lucas*, «le encantaba la vagancia por una gran ciudad, deteniéndose en las vitrinas, tomándose un café o una cerveza cada tanto» (15). Con frecuencia tiene carácter evocativo, aunque es cierto que a veces son expresiones de angustia y soledad, como en «Lucas, sus hospitales (II)». —Es entonces cuando la otra, la ignorada, la disimulada realidad salta como un sapo en plena cara, digamos en plena calle (¿pero qué calle)» [p. 97] —o en «Lucas, sus errantes canciones». —«El problema es el sobre. ¿Qué nombre, qué casa hay que poner en el sobre, Jim?» [p. 151].

Con los lugares y las calles están los patios, ya claramente del pasado: en «Lucas, su patiotismo» «comprende que no hay nada que hacer, que ya está de nuevo en el patio, que la tarjeta postal sigue clavada para siempre al borde del espejo del tiempo..., con su leve borde negro» [p. 30]. Todo, en efecto, como en «Lucas, sus errantes canciones», destila «una melancolía que ya entonces el niño Lucas empezaba a frecuentar demasiado» [p. 149], pero aquella

---

(15) *Fantomas...*, *op. cit.*, p. 8.

melancolía, y la de la narrativa de Cortázar en general, no tiene un «leve borde negro», ni al evocar Buenos Aires o Argentina, con un tono insólitamente lírico, sus deportistas, sus lecturas y sus músicos, evoca también «sombras que me callo, y muertos» [p. 26]. Todo *Un tal Lucas*, a pesar de sus arrebatos hedonistas, está ensombrecido por el pasado, la edad, las enfermedades y la muerte. «Ahora que se va poniendo viejo...» [p. 16], empieza el libro; como el protagonista de *Todos los fuegos el fuego* es «incapaz de luchar contra tanto pasado» (16). Hay un sabor pavesiano en la necesidad de regresar a las colinas y a la costumbre, en ese poner el énfasis en lo cotidiano y en lo afectivo. Incluso los homenajes (y Cortázar con frecuencia introduce a los amigos en sus libros) son, en la mayor parte, a personajes del pasado: en «Burla burlando ya van seis delante», en Lucas, sus errantes canciones» y en «Lucas, sus pianistas».

La gran excepción es «Lucas, sus amigos», homenaje a los Cedrón y de desbordante vitalidad. Sería fácil y excesivamente lógico concluir que este desborde de vitalidad confirma el terror a la muerte; son dos cosas muy distintas: sin haber perdido el profundo hedonismo, el amor a la vida, las páginas de *Un tal Lucas* están ahora veladas por la sombra del tiempo. Pero el hedonismo existe. Sugiero, en todo caso, que es un hedonismo de otra época, en su exaltación incondicional del deporte, el tabaco, la bebida y el sexo. Casi diría que es una actitud inconscientemente machista, tan bien satirizada por Vargas Llosa en *Los cachorros.* El tabaco suele ir acompañado de una bebida que varía según el tono popular o sofisticado del capítulo: aperital con soda, grapa catamarqueña, vino, cerveza, Cinzano con ginebra, *scotch on the rocks*, etc. El tabaco es un «excelente hábito» [p. 135], se manda «a bodega un par de litros de vino que como se sabe asienta la proteína» [p. 164], opina que un paisaje «sólo puede colmarnos estéticamente si tenemos asegurado el retorno a casa o al hotel..., el vino, la charla de sobremesa, el libro o los papeles, el erotismo que todo lo resume y lo recomienza» [p. 44]. En «Cazador de crepúsculos» Lucas «si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con las palabras, las mujeres o la geopolítica» [p. 133] y aquí *exigencias* puede tener cierta connotación machista en un escritor que, insisto, no es machista en su nivel más profundo: tiene una extraordinaria sensibilidad para lo femenino, como puede verse en «Maneras de estar preso». Pero no me parece inexacto decir que Cortázar es víctima de los prejuicios de una época especialmente machista donde no

(16) *Todos los fuegos..., op. cit.*, p. 102.

había mujeres, sino chicas seductibles o seductoras por un lado y mujeres (a un nivel más serio) incapacitadas como el hombre y con el hombre para la relación erótica, como ocurre en «El río» de *Final del juego.* Así, en «Lucas, sus desconciertos» «si las vacas tosieran, toserían como esa señora» resulta una ofensiva relación senos / ubres fácilmente localizable en cualquier chiste de periódico popular; «preciosura» o «ricucha» no llegan a escalones mucho más dignos, como no lo es la conversación con Claudine en «Lucas, sus luchas con la hidra». Todo fácilmente explicable si el *sex symbol,* para un capítulo escrito ya a mediados o finales de los 70, es Brigitte Bardot en «Cazador de crepúsculos». Brigitte Bardot, casi como «Friedrich Gulda, en los hábitos porteños de los cuarenta» [p. 207], «un tren del año cuarenta y dos» [p. 25], «cuando yo cursaba el cuarto grado en Bánfield» [p. 105], «los avisos del Geniol, del aceite Cocinero que es de todos el primero» [p. 29], «la foto de Clark Gable en el retrograbado de *La Prensa»* [p. 30], el *Saint James,* las carteras de cocodrilo y los zapatos de piel de serpiente como típicos y excelentes productos argentinos, la casa Iriberri, la confitería «Los dos Chinos» o el Bazar Dos Mundos. Si esto no es otra época, yo acabo de nacer.

Puesto que me es inevitable llegar a una conclusión insisto en que no me interesa discutir aquí la calidad de un libro que no me ha parecido ni el peor ni mejor que otros libros de Cortázar. Lo que me interesa es insistir en cómo sobre el mismo teclado, sobre melodías conocidas, Cortázar ha añadido ahora, *dentro* y no contra su humor y su desbordante, controlada inventiva una voz dramática nueva: junto al tiempo irracional de la civilización lógica, del que todos somos víctimas, junto al tiempo colectivo de la historia, está el tiempo exclusivamente nuestro que engrandece monstruosamente el pasado y empequeñece cruelmente el futuro para abandonarnos en un hoy precario. En un libro, además, divertido y que con tanto placer se escucha.

JUAN ANTONIO MASOLIVER RODENAS

116 Fordwych Road
LONDON N. W. 2
England

ESTOS LUCAS Y UN TAL CORTAZAR

Con respecto a este cronopio que es Lucas, Cortázar ha declarado: «...él es un poco mi *alter ego* en algunas de sus situaciones, es decir, que él hace lo que yo hubiera hecho; pero esto no abarca la totalidad del personaje, porque Lucas hace un montón de cosas que yo no hubiera hecho nunca...» (1). En síntesis, Lucas se sale de Cortázar, como Cortázar se sale de Lucas, en el mismo sentido del 'sálese mi amo' en *El Quijote.* De Lucas, sobre todo llama la atención la capacidad que tiene para lo lúdico; aun en situaciones dramáticas asume consciente o inconscientemente, actitudes, gestos, razonamientos, o simplemente tics, que lo muestran en el rescate de la infancia. En este sentido, Lucas, absurdo, desfasado, esquizoide (o más, rayado), vulgar, tímido, ocurrente, miedoso, poeta, es fundamentalmente un revulsivo. Es un revolucionario, en el sentido de su otro yo, quien muy lúcidamente sostiene: «Se me ha criticado —en mi opinión, muy lamentablemente— el que yo tratara a la revolución desde lo lúdico, pero el juego es muy serio —esto lo saben muy bien los niños—. La alegría es la condición humana en la que lo exterior y lo interior están en armonía. Y hacia esa alegría debe tender la revolución» (2). Evidentemente una de las constantes en Cortázar es el intento de delimitar, o por lo menos de aclararse, y si no justificar, darle un fundamento coherente a la función del escritor. Jugando, jugando, Lucas también participa de esta preocupación; sin llegar a grados como los de la polémica con Collazos (3), tiene sus intervenciones y propuestas en «...discusiones partidarias» (4). Así, entiende que al escritor se le exige: «...que se abstenga / de explorar más allá de lo explorado, / o que explore explicando lo explorado / para que toda exploración se

(1) Julio Cortázar: «Lo fantástico incluye y necesita la realidad», entrevista de Osvaldo Soriano y Norberto Colominas, *El País,* 25 de mayo de 1979, p. IV.

(2) Transcripción hecha por *Ya* de la rueda de prensa ofrecida en los locales de Editorial Alfaguara, p. 40, 5 de noviembre de 1977.

(3) «Literatura en la revolución y Revolución en la literatura» (polémica). Edit. Siglo XXI, 5.ª edición, México, 1977.

(4) Cortázar, Julio: *Un tal Lucas,* Edit. Alfaguara, Madrid, 1979. (Las citas que corresponden a Lucas, a continuación, se paginarán en el texto mismo.)

integre / en las exploraciones terminadas». [*Lucas*, p. 177]. Los que plantean estas exigencias no dicen cuántos son los hablantes que pueden hablar y además leer, y si leen qué tipo de lectura frecuentan. Tampoco, que el escritor lo es en unas condiciones en las que la división del trabajo implica que el ser humano como forma de alienación se adiestra unilateralmente; por eso, su capacidad de exploración, frente a los otros que no, está históricamente condicionada; luego cuantas más posibilidades de desarrollo cualitativo tenga a nivel individual, más se alejará de la 'masa' y aun de la vanguardia intelectual; pero no es cuestión de culpa y castigo, sino de estratificación social. El lenguaje enajenado por la literaturidad se enfrenta con el hablante enajenado por sus carencias. Esta situación no debe comportar retroceso, sino, por el contrario, corresponde la apertura de canales de desarrollo y aumento de calidad en todos los individuos (tanto del escritor como del lector). Si el sistema ni siquiera nos deja la palabra, entre las acciones revolucionarias está el asumirla.

Tal vez, detrás de las posturas limitadoras de los procesos-productos-experimentales, subyace la negación del socialismo como camino para que el hombre se despliegue en todas sus posibilidades, de tal modo que, como «explorar más allá de lo explorado» puede llevar a descubrir cauces insospechados sobre los que no se aplicaría el 'control', se priorita el retroceso antes que el avance para todos. También la postura contraria, que ve al intelectual, en este caso el escritor, como un ser elegido, privilegiado, etc., debe ser acotada, porque en otros sentidos, se trata de un ser deficitario o alienado como el que más. Y precisamente una de las pautas de su parcelación se verifica en que a título individual suele creer que puede liberarse (por la escritura) del sistema. Sin embargo, los filtros son cuidadosamente aplicados. Por eso lo de las veredas, y que hay escritores que ayudan a mantener el sistema, y otros que ayudan a preparar el cambio. En este sentido es adecuada la interpretación de Galeano: «A modo de un espejo de doble fondo, la literatura puede mostrar lo que se ve y lo que no se ve pero está; y como no existe cosa que no contenga su propia negación, opera a menudo como venganza y profecía. La imaginación abre nuevas puertas a la comprensión de la realidad y presiente su transformación: anticipa, por el sueño, el mundo a conquistar, a la par que desafía el inmovilismo del orden burgués» (5).

En cuanto a ¿«No será, che, que para ciertos niveles todo lo que no es inmediatamente claro es culposamente oscuro?» *(Lucas*, p. 180). Puede que sí, pero en todo caso esos niveles ignoran u olvidan una

(5) Galeano, Eduardo: «Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina», en *El viejo Topo* núm. 45, junio 1980, Barcelona, p. 16.

profesión, a la que se le asigna básicamente la tarea de interpretar *el mensaje, me refiero a la de crítico literario (yo, no)*. Y *es precisamente* el sistema el que genera esta necesidad de un intermediador. *Ahora bien, en el modelo socialista, es concebible, por variación*, tanto de las condiciones de producción como de las de lectura, que los textos *no* necesiten mediatizadores, *no* por estupidización textual, sino por aumento de calidad del lector. Entonces, el crítico podrá descubrir sentidos, no ya con la obsesión de alumbrar rezagados, sino como juego.

Pero *no* sólo a los demás les preocupa cada tanto el problema de la oscuridad, o por lo menos de las dificultades del discurso, Lucas, en «...sus comunicaciones» [p. 31], se arma de coraje y piensa acerca de una situación en la que no se establece auténticamente el circuito comunicativo, porque si bien existe el emisor (ausente = algún escritor), el mensaje («No es que sean cuestiones particularmente abstrusas...», p. 31), y el lector *(Lucas*, con «relectura forzada...» [p. 31] y todo) como éste no es capaz de interpretar el mensaje, como el escritor está ausente, y no puede cumplir con la función fática, como tampoco tiene a mano a ningún crítico, entonces se produce la «caída subsiguiente y húmedo *plof*» [p. 31].

La situación más ilustrativa es aquella que la teoría de la comunicación considera como recursiva: Lucas, escritor-emisor, para un destinatario-lector que es Lucas. Frecuentemente las funciones de emisor y receptor representan a distintos sujetos, pero cuando remiten al mismo, o se está en presencia del soliloquio, o de un loco. Estos datos en situación de texto escrito implican comúnmente un emisor (escritor) y varios receptores (lectores) (difusión), pero cuando el escritor es lector de su propia producción, se cumplen las dos funciones en analogía con el soliloquio o el loco; ahora bien, la capacidad de retroalimentación es más atenuada en la oralidad que en la lectura, por lo que en ésta el texto llega a objetivarse, se extraña, y es posible corregirlo (o no).

Cuando Lucas es sucesivamente (la simultaneidad no tiene gracia) autor y lector de sus textos se concibe como uno y múltiple; por una parte porque escribe para sí, por otra porque representa a los otros: «...uno mismo tiene que ser también los demás...» [p. 32] entonces el circuito (entre Lucas y Lucas, o entre Lucas y sus representados, da igual) se establece «siempre que lo escrito nazca de semilla y no de injerto» [p. 32]. En última instancia, todas estas especulaciones constituyen un juego momentáneo que pronto lo aburren (según esta intérprete) porque lo de Lucas, se sabe, es la espontaneidad, y además porque: «...le importa un bledo el destinatario, puesto que lo tie-

ne ahí a tiro, escribiendo lo que él lee y leyendo lo que el escribe, que tanto joder» [p. 32].

Que Lucas es un revolucionario lo confirman sus «críticas de la realidad» [p. 37]. Si bien como cualquier mortal suele emitir profundos juicios que corresponden a la lógica de la identidad, ejemplo: «Esta planta es esta planta» [p. 37], no se engaña en cuanto que una es la relación de los conceptos, o el análisis del ente fuera de todo contexto y tiempo, y otra es la realidad en la que dialécticamente se da el cambio en una relación de situación y sucesión, por eso: «esta planta vaya a saber lo que es en otro contexto.. » [p. 37]

Cabe destacar que en su análisis de lo real, la introducción de los factores tiempo y causalidad, se presta a confusiones. Cuando propone «Esto (ya) no es esto, porque yo (ya) no soy yo (el/otro yo)» [pág. 37], el adverbio temporal entre paréntesis parece indicar opcionalidad, formulación en todo caso inadecuada; pero también se puede interpretar como dato que guía el sentido en que se debe leer una proposición del tipo: esto no es esto; además, la causalidad establecida sería dialécticamente aceptable si su lectura fuera: no veo esto como lo veía antes, porque esto cambió y yo también cambié. Es decir, el cambio se da tanto en lo objetivo como en lo subjetivo, o esto ya no es esto, porque cambió independientemente de mi cambio. Al parecer, estas nociones las intuye muy bien Lucas cuando concluye que «...la fisión de la costra de lo real se da en cadena» [p. 38].

La preocupación por la realidad, su dialéctica, y la lógica sofística del poder reaparece en la segunda parte del texto, en la que el personaje es el otro Lucas, es decir, Cortázar. En «Nos podría pasar, me crea» [p. 73] la anécdota remite a los mecanismos que se plantean en los regímenes dictatoriales para obtener la liquidación de la libertad de expresión. En este caso se trata de la supresión de los mensajes escritos. Un «mandamás» compra un invento aunque se le advierte que perderá la *scripta manent* oficial y partidaria; se consuela porque «—Qué le vamos a hacer, de cualquier modo salgo ganando si es verdad que...» [p. 74]. La postura del dictador es obvia, por eso se presenta con una expresión de ruptura, técnica tan cara a Cortázar. Para quien quiera, el contexto y la situación agregan lo no expresado.

El invento tiene como fundamento una aporía del tipo de las de Solón: si una palabra es una serie de letras, si una letra es una línea (si una línea es un conjunto continuo de puntos), como una piola (es una realización material de una línea), entonces, pegando un tirón en la punta, la línea se vuelve recta (ergo: desaparecen las letras, etcétera).

El chiste del relato consiste en que todo se borra menos lo que escribe el sabio, por eso, a pesar de las censuras, podemos leer el cuento, y además porque todo sistema genera su propia contradicción.

Este otro Lucas arremete también contra el consumismo. En *Un pequeño paraíso* [p. 81] texto que parece un puro juego, cala hondo en los grados de sofisticación que utiliza el poder para aniquilar al ser humano. La localización: un país gobernado por el general Orangu. Léase: dictadura militar. Orangu, apellido de pura raigambre antropomórfica, como dices Casares, correspondiente a individuos robustos e inteligentes. (Sé de otro país, tal vez ocurra también en éste, en que los apareamientos de esta familia y, para conservar la pureza de su sangre, están permitidos con el linaje de los Gori). En tal lugar, la (in-)justicia social es sabiamente programada por el Estado, de tal modo que todos puedan sentirse (in-)felices, aunque «Bien mirado, los habitantes son dichosos por imaginación más que por contacto directo con la realidad...» [p. 82]. Desde el círculo vicioso consumista en que se ve sumergido el pueblo al mercado negro, propiciado por el gobierno militar para beneficio de los coroneles, el relato se desenvuelve sencilla, humorísticamente; terrorífico en lo que concierne a su sentido.

El poderoso consumismo todo lo impregna, y en *Novedades en los servicios públicos* [p. 117] llega para destruir la imagen del metro, que *Manuscrito hallado en un bolsillo* (6) había creado en nuestras ingenuas mentes. Personalmente me había creído lo de que en el metro «...todo ocurre bajo el signo de la más implacable ruptura...» *(Octaedro,* p. 51). Lo cierto es que el sistema también llega al metro para introducirlo en la norma, o sea, para romper, por lo menos en parte, la ruptura.

Que el del metro es uno de los temas preferidos, lo reconoce el mismo otro Lucas, en la cláusula inicial autorreferente de *Novedades...*: «Personas dignas de crédito han hecho notar que el autor de estas informaciones conoce de una manera casi enfermiza el sistema de transportes subterráneos de la ciudad de París, y que su tendencia a volver sobre el tema revela trasfondos por lo menos inquietantes» [p. 117]. *Novedades...* difiere de *Manuscrito...* en cuanto a la anécdota y estructuración de personajes, pero en ambos se juega con las posibles combinaciones de los ramales métricos. Las acciones están predeterminadas (calendario de rutas del restaurante, combinaciones que deberá elegir la muchacha para que la relación sea

(6) Cortázar, Julio: *Octaedro, Alianza* Edit., Madrid, 1974, pp. 51-63.

factible); sólo los iniciados las conocen, de tal modo que para el común de la gente resultan eventos azarosos.

El motivo desencadenante de *Novedades...* es la instalación de un coche comedor en el metro y cómo se planifica, de acuerdo a un estudio cuidadoso de mercado, su mejor funcionamiento dirigido a una élite ultraexclusiva.

En *Manuscrito...* un «yo» contradictoriamente torturado y lúdico, juega a buscar (o evitar, vaya a saber) la felicidad. Para ello inventa unas reglas, cuya transgresión por parte de la antagonista, que obviamente desconoce el juego, implica el abandono. El jugador duplica los personajes, ya que persigue a uno real, y a otro reflejo en el cristal de la ventanilla, autónomo en algunas conductas y a la vez ligado al primero (ej. Margrit-Ana). Sus acciones están regidas por la esfera del deseo: cuando la idea del juego lo domina carece de voluntad. El conflicto se genera porque el jugador transgrede la ley y provoca un desorden (ruptura) en los hábitos: interpela a Ana-Margrit, cuando no corresponde. Para recuperar el orden inicial es necesario en definitiva retomar el juego, esta vez con el consenso de la muchacha, que ahora conoce las reglas y que en realidad se llama Marie-Claude.

Con la misma localización de esta pequeña gran historia, el relato de *Manuscrito* presenta, siempre como juego, la corrupción a la que puede llegar la sociedad de consumo en todos los niveles: desde los obreros, que han perdido su conciencia combativa, a las esferas gubernamentales, que se aplican a proteger y convalidar un próspero negocio privado.

La imagen de la gratuidad funcional del consumismo (que no económica) también se trata en la III parte de *Un tal Lucas*. En sus «...estudios sobre la sociedad de consumo» [p. 157], este Lucas (es decir, el otro yo de Cortázar), ejemplifica con la madre patria (léase España, ya que la patria, obviamente, es Argentina). Se trata de un país de economía dependiente (esta es la causa; aunque en el texto no se explicita se puede deducir por la existencia de firmas internacionales como el Bazar Dos Mundos o Ives St. Laurent) en el que los huevos pasados por agua sólo sirven para comer, «...así se cortan ciertas cadenas de la felicidad que se quedan solamente en cadenas y bien caras, dicho sea de paso» (pp. 157-158). Moraleja: una situación semejante es inconcebible en un país auténticamente desarrollado.

Entre paréntesis, el ruido de rotas cadenas (no precisamente las de la liberación de la dependencia, ya que ésta sólo cambia de signo) se deja oír junto a coronas de eternos laureles calcinados en «...su patriotismo», «...su patrioterismo», por fin, «...su patiotismo» (pp. 25-30); letras más, letras menos, los tres muestran entre datos típicos

y autóctonos, los elementos de un colonialismo tan internalizado que de pura costumbre se asume como característica inherente: ejemplo: «...el sabor del Cinzano con ginebra Gordon en el Boston de Florida...» (p. 25).

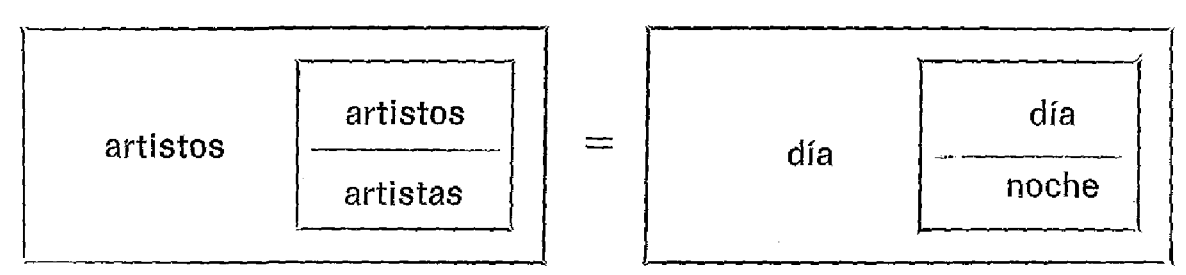
Creo que resulta clara en la temática hasta ahora tratada, la orientación ideológica, tanto de éste como del otro Lucas. Sin embargo, el compromiso, en el sentido de revolución, de búsqueda, en el antes mencionado de ruptura, se puede ver además de en lo temático, también en los datos formales, tanto de estructuración de textos como de uso de lenguaje, ya sea en el nivel sintáctico o de vocabulario, inmediatamente perceptibles, o más allá, en el semantismo del discurso. Así, por ejemplo, *Diálogo de ruptura* (p. 128) se construye sobre estructuras sintácticas (oraciones) inconclusas; sin embargo, se ordenan de tal modo que unas condicionan la continuación de las otras; es decir, por una parte el contexto y por otra la situación que paulatinamente va armando el lector, concluyen por completar un sentido probablemente bastante adecuado. La lectura es trabajosa, pero no difícil ni imposible. Apela a la imaginación del lector.

Otro aspecto de la técnica de ruptura se patentiza en «...su arte nuevo de pronunciar conferencias» (p. 51) en donde lo típico es la elusión del tema que se va a tratar (Honduras); el pretexto: Lucas encuentra que la mesa que hay entre él y el auditorio es un obstáculo comunicativo insalvable. Con gran nostalgia se puede asociar esta conferencia de Lucas con la del daño que hace el tabaco.

Un ejemplo bastante complejo de ruptura, por su novedad experimental en cuanto a la organización del personaje lo constituye *Maneras de estar preso* (p. 137). Se trata de un relato en primera persona con estructuras autoincrustadas (reiteradamente manejadas por Cortázar), pero en el que la omnisciencia del personaje llega a diferenciar su postura de la del autor, a leer el texto que se produce y que a la vez produce la historia en la que es actante. Al mismo tiempo el personaje establece una relación explícita con el lector. Ante un conjunto de acciones y situaciones que le son predeterminadas reacciona con rebeldía pirandelliana, en un desgarrado: «...rechazo este texto donde alguien escribe que yo rechazo este texto...» (p. 138). Lenguaje y metalenguaje usados ambos como componentes continuos del texto. Técnica similar, de imágenes autoincrustadas, pero en las que cada parcela especular, retoma la historia y la completa, se observa en «La dirección de la mirada» (p. 141).

El humor rebelde llega a desnudar las metáforas antropomórficas en «...sus intrapolaciones» (p. 33), texto que pone en evidencia cómo el lenguaje no tiene por qué representar un conocimiento científico

de la realidad, y cómo los hablantes usamos el vocabulario ignorantes de la convención, para asignarle un valor de identidad con la esencia de la cosa a la que representa. El problema del vocabulario también ocupa un apartado en *Vida de artistos* (p. 87), en donde el otro Lucas sostiene: «Dentro de una civilización resueltamente androcrática como la de Latinoamérica, corresponde hablar de artistos en general, y de artistos y artistas en particular» (p. 87). Se trata de una propuesta digna del mejor semantista, ya que relaciones de este tipo existen en la pauta de la lengua. Así, en una representación diagramática que mostrara las inclusiones y las oposiciones se tendría, comparativamente con otro ejemplo:



En el análisis digamos morfosemántico, se trata en particular la flexión de las palabras con género en -a / -o. Pero sin transición se pasa a datos extralingüísticos: «A mí me parece esto tan justo que sigo convencido de que actividades tales como las de turista, artista, contratista, pasatista, escapista, deberían formar sus desinencias con arreglo al sexo de sus ejercitantes» (p. 87). Obviamente no son las *actividades,* sino las palabras que las designan las que habría que desinenciar. Aunque no se menciona en el texto, recuerdo el caso de un país (con muchas actividades escapistas y machistas), en el que el género de la palabra que remitía a una actividad comúnmente asociada con dictador, dictadura y con militar, llegó a producir una cierta confusión. En un determinado período de su historia, este país tuvo una jefa de estado a la que no se sabía si designar como 'presidenta' o 'presidente'. Una de las razones era la falta de práctica, y otra que no todo es problema de o.

En *¿Qué es un polígrafo?* (p. 99), sigue el juego semántico con consulta de diccionario y todo. Un instinto condicionado por la práctica me llevó a verificar la cita del Diccionario de Casares. Usé la segunda edición de 1977. En la página 840 trata artículos como «tronerar» y siguientes; en la página 664, en ésta sí, están las acepciones de palabras tales como «poligrafía» y «polígrafo». Casares coincide con la Real Academia Española en un tercer significado para «poligrafía»: «ciencia del que escribe sobre asuntos diversos». La conclusión es que: o el autor consultó un diccionario apócrifo, o no miró la tercera acepción, o se distrajo y no la vio, o no se distrajo y no la usó, porque

si no hubiera tenido que redactar de otro modo la primera parte del texto.

En cuanto a la abundante producción del señor Johnson, creo que ni en Latinoamérica ni en la Madre Patria puede asombrar a los intelectuales, para quienes el pluriempleo va conjuntado íntimamente con el desempleo, y cuanto más disímiles sean las materias que puedan tratar, más prestigio logran. Entre las reseñas atribuidas al señor Johnson, cabe destacar «Ensayo sobre las Aguas, de Lucas». En algún momento he llegado a presuponer (mal por cierto), que se trataba de este Lucas, pero si bien por el tema podría coincidir con las preferencias de alguien que como Lucas se representa a sí mismo en «...su arte nuevo...», y aún el anacronismo se podría salvar midiendo su biografía en años caracol (ver: «... sus largas marchas» p. 208), sin embargo, Lucas no hubiera podido sobrevivir en el siglo XVIII, por su patriotismo y por lo de las invasiones inglesas.

Un último ejemplo, de los varios que se pueden seleccionar de humor y rebeldía, concierne al afán filológico del otro Lucas. En «Texturologías» (p. 75) critica a la crítica que usa el texto como pretexto. Se extractan seis estudios, de los que sólo el primero hace alguna referencia al poemario y poeta en cuestión; los cinco restantes, con un vocabulario ultraespecializado (que resulta tan absurdo como el léxico del artículo taurino elegido por Lucas para sus clases de español, página 39), hacen crítica de la crítica, y paradójicamente en el último (cuyo autor problablemente no esté enterado de cómo comenzó la cadena) se usan dos versos de uno de los poemas pretextados, como fundamento de las ideas expuestas. En fin, que los textos se dicen por sí mismos, lo demás es puro juego. Inclusive este estudio.

MYRIAM NAJT

Galileo, 47, 1.º B
MADRID 15

CORTAZAR:
MUSICA, CINE, PINTURA



CHARLIE PARKER: «EL PERSEGUIDOR»

Pocos textos cortazarianos han merecido mayor número de estudios que *El perseguidor* y parece difícil agregar algo nuevo a las inteligentes, agudas o extremadas interpretaciones y comentarios producidos por esta admirable novela corta (1). Aquí quisiéramos dar un paso atrás, intentar un tipo de investigación crítica muy mal considerada en nuestros días. Pero aun conscientes de que vamos contra la corriente, creemos que este trabajo debía ser hecho y aquí reunimos las piezas de una primera cosecha. Un especialista en la historia del jazz (y sobre todo un conocedor de la literatura en revistas especializadas) podría agregar muchos datos nuevos. Desde ya queda dicho que toda información complementaria en este sentido será recibida con profundo agradecimiento. La documentación permitirá comprender el complejo y siempre fascinante problema de la creación artística. Ese es el fin último de estas páginas. Nos limitaremos a señalar todos los elementos que Cortázar utilizó de la realidad preexistente, cuando se propuso escribir su relato.

EL PERSEGUIDOR «REAL»

El interés de Cortázar por el jazz es antiguo. Además de que ha intentado tocar repetidamente la trompeta (no sabemos si con éxito

---

(1) De entre los estudios de que tengo noticia he leído solamente éstos: Saúl Sosnowski: «Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de «El perseguidor», de Julio Cortázar, en H. Giacomán (editor), *Homenaje a Julio Cortázar*, N. York: Las Américas, 1972, pp. 427-444; Alfredo Veiravé: «Aproximaciones a "El perseguidor"», en David Lagmanovich (editor), *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, Hispam, 1975, pp. 191-218; Noé Jitrik: «Crítica satélite y trabajo crítico en "El perseguidor", de Julio Cortázar», en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, XXIII, 1974, pp. 337-368. No he podido leer los siguientes: David Musselwhite: «"El perseguidor", un modelo para desarmar», en *Nuevos Aires*, Buenos Aires, 8, agosto-octubre 1972, pp. 23-36; Antonio Skármeta: «Trampas al perseguidor», *Mapocho*, Santiago de Chile, 20, verano 1970, pp. 33-44; N. Basso: «La música en la obra de J. Cortázar», *Revista Iberoamericana de Literatura*, Montevideo, 2.ª época, 2, 1970, pp. 51-60; Juan Carlos Curutchet: *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972. Y otros que se me escapan.

o sin él...), numerosas páginas suyas (alguna de 1952) dan testimonio de esa atracción: «Louis, enormísimo cronopio», «Clifford» (Brown), Thelonius Monk, «Take it or leave it», etc. (2)

Al comienzo del texto que consideramos, Cortázar, con su honesta conciencia artística, señala que se trata de un homenaje a Charles Parker, *the Bird,* el famoso músico norteamericano de color nacido en Kansas City en 1920 y muerto en Nueva York en 1955. El relato está inspirado en numerosos detalles de la vida real de ese músico y en aspectos conocidos de su personalidad. El nombre del protagonista, Johnny Carter, parece tomado de los de otros dos saxos altos norteamericanos, de gran prestigio en la década del 40: Johnny (Hodges) y (Benny) Carter.

Cortázar pone su atención en el último tramo de esa vida compleja y trágica, pero como ya veremos hay alusiones a su infancia y a momentos intermedios. Trataremos de ordenar cronológicamente esas referencias en el texto del relato que nos interesa. Y aquí la primera de varias confesiones de impotencia: no tengo posibilidad de acceder ni en mínima parte a las múltiples revistas sobre jazz o de información general, en las que Cortázar leyó los datos de esa biografía real y de la leyenda escandalosa que rodeó la existencia extraña, absurda, a veces tierna y otras terrible del músico citado. Y aun cuando tuviera a mano esas revistas, recorrer las colecciones de *Down Beat, Gramophone, Esquire, Le Monde, The New York Times, Melody Maker, Exposé, Confidential, Metronome, Blue Star Revue, Jazz Hot, Orkester Journalen, Jazz Tempo, Play Boy, Ebony,* etc., sería una labor inmensa y de dudosa eficacia. He preferido apelar a las dos obras que reúnen la mayor información hoy disponible sobre el autor y ejecutante de *A Night in Tunisia* u *Ornithology.* En primer lugar el libro extraordinario editado por Robert Reisner, *Bird. The Legend of Charlie Parker* (3), colección de 84 testimonios de personas que conocieron y trataron al músico (comenzando por Bob Reisner mismo) y de algunos materiales documentales de inusitado interés. Y el de Ross Russell, *Bird Lives!* (4) que es una hermosa biografía bien documentada. Lastrada a veces de cierta actitud apologética y románti-

(2) *La vuelta al día en ochenta mundos,* México, Siglo XXI, 1967, comienza con una admirativa referencia a Lester Young y Charlie Parker, p. 7; *Clifford,* p. 73, y véase pp. 121, 127, 200, 207, 209. En *Rayuela* hay numerosos pasajes sobre el *jazz.*

(3) Nueva York: Da Capo Press, 1979, 3.ª ed. La primera es de 1962. Con una dio-cronología y una excelente discografía de Erik Wiedemann. Las referencias a este libro dirán: Reisner y la página citada.

(4) Nueva York: Chaterhouse, 1973. Con una bibliografía y discografía. Cuando citemos señalaremos el nombre del autor y la página.

ca (5), ha sido escrita por un conocedor del jazz (6) y se atiene siempre fielmente a los hechos. A partir de esas obras como básicos puntos de partida, tendremos en cuenta también ciertos artículos (muy pocos, por desgracia) que aparecieron en algunas revistas y tocaron la figura de Parker (y sobre todo episodios escandalosos de su vida), así como algún relato y alguna novela, que convirtieron a esa figura en motivo de obras literarias. Lo que me interesa en primer lugar es mostrar todos los elementos biográficos *reales*, que inundan el relato *ficticio* de Cortázar. Después aludiremos a algunos textos literarios que pudieron influir en la maquinaria creadora cortazariana, y más tarde veremos cómo usó esos elementos el escritor argentino, qué hizo con ellos y qué quería hacer en su relato. En otras palabras: materiales y realización a partir de esos materiales. Cómo la existencia real de Parker se incorpora a la «biografía» y los hechos del músico del que se habla en el relato. Y cuando escribo «del que se habla», quiero señalar algo fundamental: todo el texto (como otros del mismo autor) es el testimonio de un narrador único que cuenta sus encuentros con el personaje y es a través de sus palabras como nos ponemos en contacto con la realidad del otro, del verdadero (prot) agonista. Ya volveremos sobre esto. Ahora veamos los hechos desnudos. Para comodidad de los lectores, en algunos casos pondremos en dos columnas paralelas los pasajes del texto literario y, al frente, los testimonios «reales». Pero antes, otra confesión: soy un lector (pasable) del inglés, pero carezco absolutamente de experiencia como «trujamán» (así llama Cortázar al traductor), y la jerga de los jazzistas de los 30 al 50, es la reproducida en los testimonios que aquí utilizo. ¿Cómo traducirla al español? (7). Después de algunos intentos en los que siempre recaí en fórmulas demasiado rioplatenses para hacerlas aceptables a un lector de otras zonas del español, resolví dejarlas en el original, acotando al comienzo una síntesis del contenido. Ese inglés, con un sabor violento y desnudo, primario y a veces brutal, escatológico y lleno de gracia, es intraducible.

---

(5) Véase lo que dice James L. Collier: *The Making of Jazz*, Boston, Houghton Mifflin Co., 1978, p. 362.

(6) El libro de Russell: *Jazz Style in Kansas City and the Southwest*, Berkeley, Univ. of California Press, 1971, es imprescindible para el conocimiento de toda una etapa en la historia del *jazz*.

(7) Véase en Russell las deliciosas advertencias lingüísticas de las pp. 178-180 y el inglés que aparece en todos los testimonios de la obra de Reisner. Y el vocabulario de Dan Burley: *The Handbook of Harlem Jive*, Nueva York, D. Burley, 1944.

Texto del relato (8)	*Realidad de Parker*
«—Me di cuenta cuando era muy chico... En mi casa había siempre un lío de todos los diablos, y no se hablaba más que de deudas, de hipotecas. ¿Tú sabes lo que es una hipoteca? Debe ser algo terrible, porque la vieja se tiraba de los pelos cada vez que el viejo hablaba de la hipoteca, y acababan a los golpes. Yo tenía trece años...» (p. 107 y lo mismo en la p. 109).	Infancia pobrísima; el padre fue bailarín, jugador, chulo, y murió apuñaleado por una prostituta cuando Charlie tenía diecisiete años (1937). Su madre lo mantuvo durante su infancia y hubo hipotecas y deudas; siempre... Russell, capítulo 2; y véase en Reisner el testimonio de Mrs. Addie Parker, la madre, que es turbador y de una feroz sinceridad. Sobre hipoteca, ver Russell, p. 153. La madre crió y educó al primer hijo de Charlie, Leo, *ibidem.*
«Cuando el maestro me consiguió un saxo que te hubieras muerto de risa si lo ves...» (p. 107).	Sobre el primer saxo, que era una risa, Russell, p. 38: «an old sax, made in Paris in 1898, that was like nothing...».
«Y para colmo, la religión, ah, eso no te lo puedes imaginar» (p. 107). Y otra vez, en 109. Sobre Dios, pp. 172-173.	«Although raised in Catholicism —he mentioned once that he had been a choir boy— he rejected the Church», Reisner, p. 139.
«Me puse a pensar en mi vieja, después en Lan y los chicos, y claro, al momento me parecía que estaba caminando por mi barrio, y veía las caras de los muchachos, los de aquel tiempo» (p. 113), «... y en seguida me puse a pensar en Lan y los chicos, y a ver el barrio» (p. 113).	Charlie casó por vez primera a los dieciséis años; ella, Rebecca Ruffin, tenía diecinueve. En 1937 nació Leon, su primer hijo. Se divorciaron en 1941. En 1943 casóse con Geraldine Scott. En 1945 se enamoró de Doris Sydnor y vivió con ella durante varios períodos. Casó con Doris en Tijuana, México, en 1948 (pero no se divorció nunca de Geraldine...). En 1950 decidió vivir junto con Chan Richardson *(Lan,* en el relato). Con ella tuvo dos hijos: Pree (1951) y Charles Baird (1952). Sobre Chan, véase la documentada pintura de Russell, pp. 174-177, y

(8) Todas las referencias remiten a *Las armas secretas,* 5.ª edición, Buenos Aires, Sudamericana, 1966. Allí «El perseguidor» ocupa las pp. 99 a 183.

la carta de Chan a Russell, *ibid.*, pp. 236-238. Dorys y Chan se disputaron a Johnny, Russell, pp. 231-232.

El barrio es la zona de Nueva York que tanto gustaba a Charlie, en torno a la calle 52 Oeste, y evoca el período de estrecha colaboración con Dizzy Gillespie, 1944-1946, cuando por vez primera conoció a Chan.

«Nadie se atreve ya a prestarle un instrumento a Johnny, porque lo pierde o acaba con él enseguida... Nadie sabe ya cuántos instrumentos lleva perdidos, empeñados o rotos...» (p. 102).

«Bird had a job playing in a small K. C. roadhouse with a seven-piece band. There was only one hung-up, his horn was in hock... He always got a horn somewhere. After his death, there were a lot of people who wanted an alto he had played. Where was one? It was like the search for the Holy Grail. One was found in a grocery store near his house. He had borrowed ten dollars and left the instrument there as security. Chan has one. Amid the maze of figurin 'out who was to get what of the Parker estate comes the humble request of wife numer two, Geraldine, who says, When I married him, all he had was a horn and a habit. He gave me the habit, so I might as well have the horn», Reisner p. 25.

... and I bought him a sax for $ 190. Bird crie and sair, «Man, I'll never be late again». He did't show for two days. Then I went looking for him. I found him where those cats hung out around 18th and Vine, but his new sax was in hock. I always took him back. You could tell: if the sax wasn't Charlie's arms, it was in the pawn shop. He hocked it every week (Reisner, p. 67).

Charlie Parker was playing with me when I cut the band down to seven pieces. He was on alto. He was about fifteen then, and he was high then. I told him he was in for trouble, and I used to have to go and give a taxi driver ten and fifteen dollars to get his horn out of hock because he was high on that stuff. Finally he lost the horn and I got mad and wouldn't get it for him. The taxi driver soaked his horn and wouldn't tel him where he had it (Reisner, pp. 82-83).

Allá es Baltimore y Nueva York, son los tres meses en el hospital psiquiátrico de Bellevue, y la larga temporada en Camarillo

(pp. 118-119). Bruno, en Camarillo me habían puesto en una pieza con otros tres, y por la mañana entraba un interno lavadito y rosadito que daba gusto (p. 140). ... veinte días después tuve carta de Baby Lennox, que no se había olvidado de mí. En Bellevue lo trataron espléndidamente y yo lo fui a buscar cuando salió. Vivíamos en el departamento de Mike Russolo, que anda en gira por Noruega (p. 181).

Y a la mañana siguiente me he encontrado a Johnny en las noticias de policía del *Figaro*, porque durante la noche parece que Johnny ha incendiado la pieza del hotel y ha salido corriendo desnudo por los pasillos. Tanto él como Dédée han resultado ilesos, pero Johnny está en el hospital bajo vigilancia (p. 137).

Cortázar divide las dos historias, una ocurre en Estados Unidos y la otra en París. En realidad, fueron sucesivas. Tuvieron lugar ambas en la primavera de 1946 (probablemente uno de los años de oro de las grabaciones del Bird: *Moose the Mooche, Yardbird Suite, Ornithology, A Night in Tunisia)* y en Los Angeles. Es la época de las grabaciones con Miles David, Lucky Thompson, Dodo Marmarosa, Arv Garrison, Vic MacMillan y Roy Porter.

Charlie Parker trabajaba en el Finale Club de Los Angeles y vivía en el hotel Civic. A fines de 1946, después de una fracasada sesión de grabación en la que Charlie se mostró incapaz de tocar su saxo, regresó en un taxi a su hotel. Un amigo lo puso en cama. Después, Charlie bajó a la recepción para usar el teléfono vistiendo un par de calcetines... y nada más. Cuando otros huéspedes protestaron porque estaba desnudo, se produjo una violenta escena de insultos, y el encargado mandó a Charlie de vuelta a su pieza. Poco después la escena se repitió, y ahora el encargado devolvió a Charlie a su habitación con cierta violencia y cerró su puerta con llave. Media hora más tarde un huésped alarmado anunció que salía humo de la habitación del músico. Vinieron los bomberos. El colchón ardía y las llamas y el humo comenzaban a invadir las paredes. Charlie, desnudo, fue ignorado por los bomberos, pero los policías le asestaron un cachiporrazo *(sapped down cold,* en la jerga policial) y, en el suelo, lo esposaron. Lo envolvieron en una frazada y lo llevaron detenido. Durante diez días nadie volvió a saber de él. Los amigos averiguaron que había sido enviado a una sala para psicóticos o depresivos peligrosos que dependía de la cárcel de la ciudad, al este de Los Angeles (9). Acusado de «exposición indecente, resistencia a la autoridad

(9) Finally an attendant appeared. We were guided up the steps to a circular system of cells, enclosing the entire room, each with a steel door and each door with a small, barred window. A door stood ajar. Inside was a small cell, large enough for an iron cot, a white wooden night stand, and a white wooden chair. The far wall had a single window, fitted with iron bars and, inside the bars, chainlink grating. Charlie Parker lay on the iron cot.

y sospechoso de incendiario», podía ser condenado a una cárcel de máxima seguridad especial para psicóticos y criminales dementes. La otra posibilidad era presentar el caso ante otra instancia y solicitar al juez se lo considerara como un caso de adicción, que podía ser tratado en el Camarillo State Hospital. El juez, Stanley Mosk, escuchó con atención las exposiciones de sus amigos, que mostraron la carrera de músico de Charlie y sus contribuciones a la música de su país. Mosk ordenó que se lo confinara por seis meses en Camarillo y que el caso sería revisado al final de ese lapso, a la luz de los informes médicos.

Camarillo era una institución modelo para la cura de ciertos problemas mentales y de conducta, y estaba entonces entre las mejores clínicas de rehabilitación para alcohólicos crónicos y drogadictos. Allí pasó Parker uno de los períodos más tranquilos de su vida. El conjunto está situado a unos 130 kilómetros de Los Angeles. Charlie trabajó en la granja, sembrando lechugas; los fines de semana tocaba el saxo en una orquesta improvisada con médicos, enfermeras y otros internados. Mejoró visiblemente su salud, comenzó a respirar normalmente, aumentó cuatro kilos de peso y a los dos meses su aspecto general era mucho mejor que a su entrada. Fue tratado por un psiquíatra llamado Hammond, un refugiado europeo. En enero del 47 salió del Instituto de Camarillo, asignado a la custodia de Russell.

Mientras tanto, Doris Sydnor se había trasladado a Los Angeles y trabajaba como camarera en un bar, esperando que Charlie saliera de Camarillo. Chan Richardson, que lo había seguido a California, decidió retornar a Nueva York. Cuando Charlie salió se fue a vivir al centro de la ciudad, junto con Doris (Russell, pp. 229-236) (10).

He was wearing gray pajamas and a gray straitjacket. The leather restraining straps and sleeves of the strait jacket has been left loose, and his arms lay on the bed at his side. One wrist was chained to the iron cot with a pair of police handcuffs. He was staring at the ceiling. The attendant told us we could visit for five minutes.

Charlie was fully conscious. He looked subdued and angry. He sat up in bed. He leaned forward as far as his manacled wrist would allow and shouted, «For God's sake, man, get me out of this joint!» (Russell, p. 226). Así encontraron sus amigos a Charlie en la sala para psicóticos peligrosos que dependía de la cárcel de la ciudad, antes de ser enviado a Camarillo.

(10) Antes de dejar Charlie Camarillo, sus amigos organizaron un festival para reunir dinero para él y comprarle ropas nuevas. A la salida lo vistieron completamente y le compraron dos trajes nuevos fuertes y brillantes, del tipo usado entonces en Broadway. Poco después, acompañado de un grupo de admiradores, participó de una fiesta en la playa de Santa Mónica. Varios propusieron tomar un baño y Charlie los acompañó —riéndose— y se metió en el agua con uno de sus flamantes ternos. Más tarde los *hipsters* dirían que Charlie había caminado sobre las aguas, como Jesús. Pero el traje quedó inútil y lo mismo ocurrió con los zapatos... (Russell, p. 235). Confrontar este episodio con las alusiones que aparecen en la página 127 del texto de Cortázar: «Casi en seguida se ha puesto a hablar con Marcel del programa de esta noche y de lo bien que les caen a los dos los flamantes trajes grises con «que van a presentarse en el teatro».

> La lectura minuciosa de las revistas especializadas de los Estados Unidos (cuatro reportajes a Johnny, noticias sobre una nueva tentativa de suicidio, esta vez con tintura de yodo, sonda gástrica y tres semanas de hospital, de nuevo tocando en Baltimore como si nada)... (Cortázar, p. 179).

El cuento combina episodios que ocurrieron en épocas distintas. La muerte de la pequeña Pree, en 1953 (de la que ya hablaremos), fue seguida en 1954 de un estado de atonía, depresión y dificultades para tocar con los otros miembros de la orquesta. Después de un breve período de descanso en Cabo Cod, Charlie obtuvo un contrato de tres semanas para tocar en Birdland, en Nueva York (26 de agosto a 15 de septiembre del 54). Llevaba entonces una vida matrimonial regular con Chan Richardson, pero siempre había, al final de las horas de trabajo, mujeres de toda condición que lo esperaban para encuentros sexuales, vendedores de drogas que lo asediaban, y junto con él cantaba una alcohólica muy conocida, Dinah Washington (que se suicidaría pocos años más tarde). Esta bebía tanto que las botellas le eran llevadas por cajas... Un sábado, después de una terrible disputa en público con su orquesta, a la que despidió con gritos destemplados, el dueño del club, Oscar Goodstein, le dijo a Charlie que ésa era la última vez que tocaba en Birdland. Este se fue al club de la competencia, en la calle Basin, y se emborrachó completamente. Casi al borde del coma, regresó a su apartamento. Allí tuvo otra terrible discusión con Chan. Charlie se encerró en el baño, se tomó una botella de tintura de yodo y otra —completa— de aspirinas. Lo llevaron en ambulancia al hospital Bellevue y le hicieron un lavado de estómago. Durante diez días estuvo internado allí y salvó su vida. A la salida del hospital estaba completamente fundido y condenado por la asociación de músicos a pagar las costas y los salarios de los músicos que había despedido.

Después de tocar en el Carnegie Hall, el 25 de septiembre, y en Boston, estaba tan exhausto que voluntariamente volvió al Hospital Bellevue. En el Pabellón Psiquiátrico se internó el 28 de septiembre. El diagnóstico fue «alcoholismo agudo y esquizofrenia indiferenciada»; se señaló además que, cuando estaba bebido, había amenazado a su mujer y a sus hijos, exhibió tendencias suicidas, estaba perturbado por la muerte de su hija y por el recuerdo del asesinato de su padre. La personalidad de Charlie fue descrita como «alto nivel de inteligencia, personalidad evasiva y hostil, fantasías primitivas y sexuales asociadas con hostilidad y grandes evidencias de paranoia» (Russell, pp. 331-335). Reisner reproduce todo el informe del hospital (p. 42), y allí nos enteramos que la segunda vez estuvo internado

entre el 28 de septiembre y el 15 de octubre de 1954. Otras referencias al intento de suicidio, Reisner (pp. 16 y 63).

> ... me telefonean de urgencia al diario, y la que telefonea es Tica, y la noticia es que en Chicago acaba de morirse Bee, la hija menor de Lan y de Johnny, y que naturalmente Johnny está como loco y sería bueno que yo fuera a darles una mano a los amigos (Cortázar, pp. 154-155).

El episodio da lugar a dos momentos en que las actitudes de Johnny en el relato alcanzan asombrosamente lo patético: una mezcla desmesurada de emotividad y grotesco (véase pp. 155-156) y después la escena en el Café de Flore, en la que Johnny se arrodilla llorando delante de Bruno que no sabe qué hacer... (pp. 160-162) y que se extenderá hasta la caminata nocturna de ambos por París.

Bee se llamó en la realidad Pree, y como ya señalamos antes, nació el 17 de julio de 1951 y murió de pulmonía, en Nueva York, en marzo de 1953. En ese momento Parker trabajaba en Hollywood y la noticia hizo que estallara en lágrimas y en un incontrolable dolor. Por una parte se sintió culpable de ser un mal marido y de no haber sido capaz de atender a Pree con buenos médicos (la pequeña estuvo siempre con problemas pulmonares desde que nació). A gritos se acusó ante la escultora Julie MacDonald (que había tallado dos cabezas del artista) de ser un adicto de las drogas: «¡Todo hombre que se ha convertido en esclavo de la heroína es un loco!», gritaba. Estaba tan conmovido por el dolor, que perdió todo sentido de la realidad, y los arreglos para su viaje a Nueva York fueron hechos por la escultora. Esa noche llegó a estar tan fuera de sí, que envió a Chan (Richardson) cuatro telegramas sucesivos. Pueden leerse en Russell (pp. 327-329), y constituyen una asombrosa muestra de la contradictoria y violenta personalidad del músico: desesperación, angustia, arrebatos infantiles, necesidad de proteger y ser protegido, ternura, la reaparición de un cierto sentido de responsabilidad como esposo y padre de familia, cariño primitivo, tendencia al uso de palabras altisonantes, empleo de fórmulas religiosas bíblicas, etc. (Cortázar, con admirable sentido de esto, pone en boca de Johnny una escena con palabras casi bíblicas y al borde del grotesco; pp. 155-156).

> Pero Johnny no ha tenido jamás idea de lo que es esperar nada, y tampoco se imagina que alguien pueda estar esperándolo. Hasta su manera de plantar a Lan lo pinta de cuerpo entero. He visto la postal que le mandó desde Roma, después de cuatro meses de ausencia (se había trepado a un avión con otros dos músicos sin que Lan supiera nada) (Cortázar, pp. 122-123).

El llegar tarde a las grabaciones y al trabajo, el faltar a ambos sin aviso previo, el no trabajar una noche cuando debía hacerlo, el llegar tan drogado (o tan borracho) que le era imposible tocar el saxo, el desaparecer de una ciudad en medio de una gira, el irse de una casa sin saberlo su dueño (a veces habiéndole empeñado antes el instrumento o las ropas...), el dejar a una mujer sin decírselo, fueron cosas que le ocurrieron multitud de veces a Parker (véase Reisner, pp. 85, 184, 202, etc., y Russell, caps. 14 a 17 y *passim*). Los ejemplos son tantos, que tocan lo tristísimo, lo cómico y lo tragicómico. La droga, el alcohol, una mujer, el capricho o una gran fatiga, una pelea, el sueño, un accidente, la falta de la droga, un exceso de anfetaminas, etc., incidieron en estos episodios, que alcanzaron tal magnitud, que llegó un momento que muy pocos representantes de artistas y empresarios, y aun la asociación de músicos, quisieron darle trabajo. Un caso típico fue el concierto que Delaunay le había organizado a Charlie durante su segunda gira europea. En noviembre de 1950, Parker realizó una gira por Suecia. Al final de ella viajó a París. Allí los esperaba Charles Delaunay; era el domingo 26 de noviembre, y éste le ofreció a Charles un concierto que tendría lugar el siguiente fin de semana. Parker aceptó y recibió un adelanto sobre el pago de dicho concierto. Agotado por las dos movidas semanas suecas, el coñac francés, la comida nórdica y las emociones vividas, Charlie se sintió con deseos de volver a Nueva York. De pronto, sin pensar en nada, ordenó un boleto y tomó el avión de regreso. Apenas llegado a su ciudad amada, Leonard Feather le pidió que participara de un concierto que iba a transmitirse por radio a Europa, precisamente el mismo sábado de su obligación pactada con el crítico francés... Así fue cómo los frustrados asistentes al recital de París tuvieron oportunidad de escuchar por radio la voz de Bird excusándose de no estar allí con ellos. Pero jamás se acordó del dinero que le había adelantado... En Londres, *Melody Maker* tituló un escandaloso artículo en la primera página con estas palabras: «La increíble historia de Charlie Parker en París» (Russell, pp. 297-298).

En Reisner puede verse cómo Charlie desaparece en Los Angeles antes de un concierto (p. 184), o cómo fue encontrado durmiendo desnudo en una bañera después de faltar a una sesión de grabación (p. 202, *ibídem*).

> De todas maneras no han faltado las anécdotas que enfriaran un poco esa esperanza, como, por ejemplo, que Johnny se ha sacado los zapatos entre grabación y grabación y se ha paseado descalzo por el estudio (Cortázar, p. 125).

Entre varios testimonios idénticos, Reisner (pp. 85-86, 99, 137).

> En resumen parece que esa tarde Delaunay había preparado una sesión de grabación para presentar un nuevo quinteto... (Cortázar, pp. 134, 136 y 180). (A Leonard Feather le pareció exactísimo cuando se lo expliqué en Nueva York) (Cortázar, p. 166). Discutimos varias veces con Delaunay y Hodeir... (Cortázar, p. 179). Panassié, por ejemplo, encuentra que Jhonny es francamente malo, y aunque nosotros creemos que el francamente malo es Panassié, de todas maneras hay materia abierta a la polémica (Cortázar, p. 146).

Todas las referencias a críticos son exactas, corresponden a personas reales. Charles Delaunay editó en 1938 la primera discografía mundial del *jazz* y fue el director de la revista francesa *Jazz Hot,* fundador, junto con Panassié, del primer Club de Jazz de Francia. André Hodeir es probablemente el más famoso de los críticos y estudiosos del *jazz* de Europa; su obra más conocida es *Jazz: Its Evolution and Essence* (uso la traducción inglesa porque no tengo la versión original en francés).

Hugues Panassié fundó con Delaunay el Hot Club y fue algo así como el símbolo de la actitud conservadora en el *jazz* en Francia. Siempre escribió que, aunque Parker era un buen ejecutante, cuando se decidió por el *be-bop* creó algo que no era propiamente *jazz.* Por eso en su obra titulada precisamente *The Real Jazz* (manejo la segunda traducción en inglés, Westport, Conn.: Greenwood Press, 1973) dedica muy poco espacio a Charlie, y da desmesurada importancia a Satchmo. Lo mismo hace en su *Guide to Jazz,* traducción inglesa de su *Dictionaire du Jazz* (1971) (11).

Boris Vian, que durante diez años fue ejecutante de *jazz,* consejero artístico de discos y crítico, escribió para *Jazz Hot* una brillante crónica mensual entre 1947 y 1958. Una parte sustancial de esas explosivas notas estuvo dedicada siempre a denostar y satirizar a Panassié. Han sido recogidas en volumen y en muchas señala acremente la visión negativa y conservadora que Panassié adoptó frente al *be-bop* (12). Así deben entenderse las varias alusiones que en el

---

(11) En *The Real Jazz* (1973), leemos: «El celebrado Charlie Parker (que murió en 1955) perteneció al idioma del *jazz* durante los primeros años de su carrera, como puede verse a través de las excelentes grabaciones con la orquesta de Jay McShann. Su tono jamás fue ni tan cálido ni tan hermoso como el de Hodges, o Carter, o un Bostic, pero tocó a una increíble velocidad. Cuando desarrolló lo que se llamó *bop,* cesó de ser un verdadero músico de *jazz.* Ni por un minuto intento discutir que no tuviera buenas dotes creadoras, pero este libro es sobre *jazz* verdadero.» Ahora se entiende la indignación subyacente de Cortázar y las feroces acometidas satíricas de Vian.

(12) Boris Vian: *Chroniques de Jazz,* Paris: La Jeune Parque, 1967. Véase allí cap. V, «Un certain Panassié», especialmente pp. 317, 320, 324, 335-337, 338-340.

texto de Cortázar aparecen a esta especie de guerra de antiguos y modernos en el *jazz* en Francia:

> ... la costra de la costumbre se rajó en millones de pedazos y hasta sus defensores (en las orquestas y en el público) hicieron una cuestión de amor propio de algo que ya no sentían como antes. Porque después del paso de Johnny por el saxo alto no se puede seguir oyendo a los músicos anteriores y creer que son el non plus ultra... Johnny ha pasado por el *jazz* como una mano que da vuelta la hoja, y se acabó (pp. 121-122).

Leonard Feather fue cronista del *be-bop*, amigo de Charlie, organizador de conciertos, periodista y uno de los que llevó a pulso el cajón el día del entierro de Parker.

> ... y decía: «Ando solo en una multitud de amores», que es un fragmento de un poema de Dylan Thomas a quien Johnny lee todo el tiempo (Cortázar, p. 123). ... y Johnny está convaleciente... mezclando a veces su famoso (y roñoso) librito de bolsillo con poemas de Dylan Thomas y anotaciones a lápiz por todas partes (Cortázar, pp. 147-148).

Durante varios períodos de su vida, Charlie Parker leyó y citó a las *Rubaiyat*, de Omar Kayyam. Durante su primer viaje a París, en 1949, fue entrevistado por un crítico de *Melody Maker*, la más importante de las revistas inglesas de *jazz*. A cada una de las numerosas preguntas que se le hicieron (sobre el *be-bop*, sobre *jazz*, sobre los otros músicos de los Estados Unidos, etc.), Charlie respondió con una estrofa del famoso poema persa (Russell, p. 270). Poco antes de morir, el 1 de enero de 1955, lo encontró Reisner y le preguntó si conocía las *Rubaiyat*. Charlie le recitó una estrofa:

> *Ven, llena la copa, y en el fuego de la primavera*
> *arroja lejos tu ropa invernal del arrepentimiento;*
> *el pájaro del tiempo tiene ahora poco espacio*
> *para volar, y el ave (vuela) sobre el ala* (13).

Las numerosas referencias a las drogas que aparecen en el texto son tantas, que no voy a citarlas aquí (Cortázar, pp. 107, 115, 125, 127, 129, *et passim*).

Charlie ya era un adicto a los quince años en Kansas City. Léase

---

(13) El texto dice: «I met him on New Year's Day, 1955; we shook hands and spoke about forthcoming plans. "You know, Bobby, I never thought I'd live to see 1955" he said. "Did you ever read the Rubaiyat of Omar Khayyam?"» I asked him. He grinned —he always knew what you meantand quoted the lines:

> *Come, fill the Cup, and in the fire of Spring*
> *Your Winter garment of Repentance fling;*
> *The Bird of Time has but a little way*
> *To flutter-and the Bird is on the Wing.*

Reisner, p. 15.

el estremecedor testimonio de la madre, la carta de Chan, las declaraciones de sus amigos en los dos libros tantas veces citados. Charlie lo probó todo: la nuez moscada, la benzedrina, las anfetaminas, la heroína, la morfina, la mariguana, el alcohol (cuando pobre, el vino; después, y siempre, el whisky, la ginebra y todas las variedades imaginables...). Durante casi toda su vida (a excepción de muy cortos períodos, en que por imposición externa estuvo internado o trató voluntariamente de dejarla) estuvo dominado por la necesidad cotidiana de la heroína, la peor de todas las drogas. Y por conseguirla llegó hasta a firmar un contrato por el cual entregaba a un vendedor la mitad de todas las entradas por grabaciones... Empeñaba sus ropas, siempre su saxo (o el de otro; no tenía esto ninguna importancia) y perdió su dinero en ello. En ciertos períodos trató de abandonar la heroína reemplazándola con alcohol, bebido de manera suicida. Pero la tendencia a mezclar benzedrina con mariguana y heroína, unido al alcohol, da un costado de la atracción tanática que parece dominar toda la vida de (Johnny) Charlie (véase Reisner, pp. 144-145). Pocos lo trataron más íntimamente que Teddy Blume; su testimonio es sobrecogedor (Reisner, pp. 56-63).

«Las mujeres se pasan la vida dando vueltas alrededor de Johnny y de los que son como Johnny» (Cortázar, p. 150). En numerosos pasajes Cortázar hace alusión a las mujeres que pasan por la vida del protagonista, a sus apetencias sexuales (pp. 105. 112, 122, 125, 128, etcétera), a una constante promiscuidad que tiende a gozar del sexo como un regalo gratuito y cotidiano, sin importarle las convenciones ni las normas (14).

---

(14) «The last time I saw him was at the Beehive in Chicago. The owner had asked me to get Charlie to go on. He was in a little room where they stored beer. I went back there; Charlie met me at the door and threw his arms around me, as if I were the only person in the world. He couldn't go on the stand, he said: he was in no condi.ion. He looked bad. The house was jammed. I asked him to take a look and see how many people had come just to hear him play, and I opened the door a little. He glared out. "They just came to see the world's famous junky", he growled. I will always be guilty, because I did get him to get on the stand. He made a few, awful, bleating sounds. He could't play. He was disgusted, afraid, and frustrated somehow. He was a beaten man, and he knew it. He died sonn after» (Reisner, p. 206). Sobre la relación entre droga y pros.itución, droga y sexo, léanse las interesantes observaciones de página 222, en Reisner. En Russell se da una buena descripción del ambiente de los músicos del cuarenta y su necesidad de la droga, pp. 259-260; en Russell también: «In the good old New Orleans days marijuana was as common as Bull Durham tobacco, and cocaine could be bought across the counter of any corner drug store. Alcohol in its various forms remained the most accessible and usually the cheapest of intoxicants from the beginnings in New Orleans until 1940. Heroin did not come into vogue until the war years... When Charlie was strung out he was sick, therefore unable to play. When he was high he played well, often brilliantly... It was evident to anyone who knew Charlie that a man as gifted with insight could not fail to observe the ominous signs of personal malaise induced by his steady consump.ion of heroin which, by 1948, had reached epic proportions», páginas 260-261. En ese mismo libro léase la tremenda descripción de un día de drogas en la vida de Parker, hecha por Red Rodney, pp. 284-285, que poco más tarde —deseoso de tocar como su maestro— se convirtió en adicto de la heroína...

Para no alargar estas notas demasiado, voy a remitir a algunos testimonios:

> Let me tell you something very frankly. Here's how he lived. He never knew night from day. He ate only spasmodically. He ad sex three or four times a day with three or four different women. He had more white women than you will ever have. He was a man who abused his body terribly. What the women saw in him, I don't know. He treated them like dirt. The girls chased after him. Sometimes one would follow him from state to state. I'd go to him and say, «There are a couple of chicks who want your autograph»; he'd reply, «You pick the nicest one and let her meet me». They would call me in order to get a date with Parker. Usually the excuse was an interview for a school paper... I don't hold his sexual activities against him. I marvelled at the extent of his sexual powers. He's the kind of man women dreamed about sexually. Bird never stopped, never, never... (Reisner, pp. 61-62).

y sigue un episodio irreproducible ...

> At times, Bird really gave his wife Jerry a hard time. He it as bait to make chicks. In extreme cases, he would marry girls in strange towns to cop (Reisner, pp. 108-109).

Léanse las líneas de Russell sobre Charlie como *cocksman* y sus apetitos venéreos (pp. 245-246) y se tendrá una idea de la enorme vitalidad desplegada en esa existencia terrible. Y de la atracción que ejercía sobre ciertas mujeres:

> Lo único que me consuela —agregaba deliciosamente Baby— es que murió contento y sin saberlo. Estaba mirando la televisión y de golpe se cayó al suelo. Me dijeron que fue instantáneo. De donde se deducía que Baby no había estado presente, y así era porque luego supimos que Johnny vivía en casa de Tica y que había pasado cinco días con ella, preocupado y abatido, hablando de abandonar el *jazz*... y que Tica lo vigilaba y hacía lo posible por tranquilizarlo y obligarlo a pensar en el futuro... A mitad de un programa de televisión que le hacía mucha gracia a Johnny, empezó a toser, de golpe se dobló bruscamente, etc. No estoy tan seguro de que la muerte fuese instantánea como lo declaró Tica a la policía (tratando de salir del lío descomunal en que la había metido la muerte de Johnny en su departamento, la marihuana que había al alcance de la mano, algunos líos anteriores de la pobre Tica y los resultados no del todo convincentes de la autopsia. Ya se imagina uno todo lo que un médico podía encontrar en el hígado y en los pulmones de Johnny) (Cortázar, páginas 180-182).

En otras páginas se describe a Tica como «la marquesa», p. 112:

> La marquesa es verdaderamente una marquesa, tiene dinero a montones que le viene del marqués, aunque hace rato que se hayan divorciado a causa de la marihuana y otras razones parecidas... (Cortázar, p. 121).

Un capítulo entero dedica Russell ha hablar de *The Jazz Baroness*, páginas 311-321. Fue en 1952, después de su tercer viaje a Europa, cuando Charlie conoció a la baronesa Pannonica de Koenigswarter, que pertenecía a la rama inglesa de la familia Rothschild. Criada en medio de la riqueza, recibió su segunda enseñanza en una escuela parisiense dirigida por tres hermanas lesbianas, y a su mayoría de edad fue presentada en el Palacio de Buckingham. Aviadora, deportista y mujer libre, conoció a su marido, el barón Julio de Koenigswarter, miembro del cuerpo diplomático francés, en las pistas del aeropuerto de Le Touquet. Durante la segunda guerra mundial, la baronesa fue encargada de claves del servicio secreto de De Gaulle en Africa, trabajó en el Ejército de Francia Libre, fue locutora de una estación de propaganda aliada en Brazaville y conductora de la Comisión Muertos de Guerra. Fue a través de su hermano, Víctor de Rothschild (correo personal de Churchill ante la Casa Blanca), como se puso en contacto con el *jazz*. Durante sus viajes a los Estados Unidos, Víctor estudió piano con Teddy Wilson y escuchó esa música en The Street. En 1951, aburrida de la vida diplomática de la embajada de Francia en México, abandonó a su marido y se fue a vivir a Nueva York en un lujoso apartamento del hotel Stanhope, en la Quinta Avenida, decorado con antigüedades y objetos de arte. En muy poco tiempo el apartamento se convirtió en punto de reunión de algunos de los más conocidos músicos de *jazz* de su época. Fue frecuente ver allí a Thelonius Monk, vistiendo sus camisas rojas y sus sombreros ingleses de caza, sus anteojos negros y su bastón blanco (15).

Nica la llamaban sus amigos íntimos (y de aquí el *Tica* del texto de Cortázar), como puede verse por la composición al piano que le

---

(15) Russell la describe así: «Baroness Pannonica, called Nica by her friends, was a tall, well-fleshed woman with the face of an aging, irrepressible gamin. She was witty, sardonic, outspoken, and absentminded, seldom able to keep appointments. Cultured and intellectual, she was creative as well, and painted strange canvases using mixed media of acrylic, milk, Scotch, and perfume... the Baroness was fascinated by African sculpture, Afro-American music, and negritude. She dressed carelessly in clothes bought from the most expensive shops. Her Rolls-Royce, which she called the 'silver pigeon' and drove herself, her furs, jewelry, and gold pocket flask were familiar in the jazz clubs along jazz places and players in the early years of the 1950s earned her the name of the Jazz Baroness», pp. 314-315. Su testimonio sobre la muerte de Parker puede leerse en Reisner, pp. 131-135. Sobre ella publicó un interesante artículo Nat Hentoff, en *Esquire*, octubre de 1960. Y de ella han hablado *Time*, la escandalosa revista *Confidential* y el *Almanach de Gotha*...

dedicó Fredie Redd: *Nica Steps Out;* o *Pannonica,* que para ella compuso Thelonius Monk y fue grabada por el sello Riverside. Fue este último el que llevó a conocerla a Charlie; pronto Parker fue una visita habitual en el piso de la baronesa. Nica pidió conocer a Chan Richardson, la última mujer de Charlie, y ambas se hicieron muy buenas amigas. Probablemente la baronesa fue la única mujer que trató a Parker con auténtica amistad, sin esperar de él otra cosa que su relación humana y su música.

El sábado 5 de marzo de 1955, los espectadores del club Birdland —en Nueva York— presenciaron uno de los más deprimentes escándalos de la carrera de Charlie Parker. Esa noche, después de cierto tiempo, volvía a tocar allí el conjunto encabezado por nuestro músico. La sala, llena de público, esperaba con interés el regreso del ídolo. Como siempre, Charlie llegó tarde. Bud Powell, el pianista, estaba tan borracho que no sólo no pudo seguir el ritmo de cada composición, sino que llegó a equivocarse sobre qué debía ejecutar. Cuando Charlie indicó que iba a tocar su nuevo motivo, *Hallucination,* Bud comenzó con *Little Willie Leaps...* Después de varios intentos el pianista abandonó su sitio. Esto dio lugar a un intercambio irreproducible de palabrotas entre ambos músicos. El público, defraudado, abandonó ruidosamente el local.

El miércoles 9 Charlie decidió visitar a la baronesa. Estaba deprimido por el fracaso en Birdland y no se sentía bien de salud. Un sordo dolor de estómago le anunciaba el comienzo de un nuevo ataque ulceroso, respiraba con dificultad, se sentía viejo, cansado y pesado (había aumentado mucho de peso en esos años, tal como se señala en el relato cortazariano por boca de Baby Lennox). La baronesa le ofreció un trago, que fue rechazado. El huésped le pidió, en cambio, un gran vaso de agua helada, que bebió con avidez. Tuvo de inmediato vómitos de sangre; Nica, alarmada, llamó a su médico particular, el doctor Freymann. Este, después de una breve consulta, le dijo que el paciente debía ser internado con urgencia en un hospital. Charlie se negó en redondo a ello: odiaba los hospitales.

Ni los ruegos de la baronesa ni la insistencia del médico lograron hacerle cambiar de determinación. Al final convinieron en que Charlie se quedaría allí, siempre bajo la vigilancia del médico. Antes de retirarse, Freymann le explicó a Nica que el paciente podía morir en cualquier momento, que bajo ninguna circunstancia debía dejarlo caminar y que él no se hacía responsable de lo que pudiera suceder. Según su diagnóstico, sufría de úlceras al estómago y de una avanzada cirrosis. El jueves fue de continuos dolores; el médico lo visitó tres veces y le aplicó inyecciones. El viernes la baronesa y su hija

planearon un concierto para Charlie; le harían escuchar el nuevo álbum que él había grabado: *The Great Charlie Parker with String.* Ese día el paciente se sintió algo mejor y Freymann escuchó, junto con Charlie, algunas de las grabaciones del álbum. El doctor felicitó al músico y una vez más trató infructuosamente de que se dejara internar en un hospital. Este se negó nuevamente.

El sábado, mientras miraba el *show* de Tommy Dorsey, presenció una prueba de prestidigitación que le alegró mucho y prorrumpió en carcajadas. En medio de la risa le sobrevino un vómito de sangre y cayó sobre *la lujosa alfombra oriental. Unos minutos más tarde,* antes de la llegada del médico, el corazón de Charlie Parker cesó de latir. Eran las ocho de la noche del 12 de marzo de 1955.

Freymann indicó que debía haber muerto de úlceras al estómago, agravadas por la cirrosis y una neumonía, o de un ataque al corazón. Como ninguno sabía la edad exacta del muerto, el médico le atribuyó entre cincuenta y sesenta años de edad. En verdad, tenía treinta y cuatro... El informe de la autopsia indicó muerte por neumonía. Cuando fue llevado a la *morgue* se lo anotó como John Parker... (16).

> El metro es un gran invento, Bruno. Viajando en el metro te das cuenta de todo lo que podría caber en la valija... (Cortázar, p. 110). El metro es un gran invento, Bruno. Un día empecé a sentir algo en el metro, después me olvidé... Tendrías que tomar el metro y esperar a que te ocurra... (Cortázar, p. 112, y lo mismo, pp. 113 y 115).

Una de las manías más reiteradas de Parker, en Nueva York, fue la de recorrer líneas completas de subterráneo, solo, durante la noche. Tomaba la línea Independencia, desde la calle Octava, yendo hasta el final, en Queens o el Bronx; de allí regresaba al punto de partida. (Russell, p. 340).

---

(16) La muerte de Parker en el apartamento de la baronesa dio lugar a una serie de titulares y artículos escandalosos; lo menos que se dijo fue que había una relación sentimental entre ambos, que el músico había muerto debido a «excesos» en esa casa, etc. He aquí algunos de los caritativos titulares: «Bare Death of Bop King Parker» *(Journal American),* «Bop King Dies in Heiress Flat» *(Mirror);* poco después del entierro de Parker, revistas más escandalosas aún llevaron una verdadera campaña. *Confidential* y *Lowdown* hablaron de que la baronesa había seducido y «jugado-tocado-con-al-pájaro» (intimating fowl-play). *Exposé* titulaba su nota «El Bird en el boudoir de la baronesa» y llamaba a Nica «una delgadita Circe de ojos negros y pelo oscuro, de la alta sociedad», que había «seducido al gorrión caído y lo había llevado a su fin...». Reproducimos estos materiales porque ellos dan una imagen de la muerte de Parker que ha influido, evidentemente, en la visión de esa muerte que emerge del relato de Cortázar.

Sobre la muerte, véase Reisner, pp. 234 y ss., y Russell, cap. 27. Aun después de muerto, se sucedieron una serie de episodios desagradables relacionados con su cuerpo y su herencia, Russell, cap. 28.

> Bueno, una noche estábamos con Miles y Hal... llevábamos yo creo que una hora dándole a lo mismo, solos, tan felices... Miles tocó algo tan hermoso que casi me tira de la silla, y entonces me largué, cerré los ojos, volaba. Bruno, te juro que volaba... (Cortázar, p. 175).

> Customer: «Well, play me some of those good ole down-home-in-the-alley-blues... Memphis Slim style».
> Parker: «White Christmas, Ted».
> Customer: «Say, here now... Don't they call you Yardbird? I see why now-man, you really fly» (Reisner, página 232).

> ... veía a Lan con un vestido verde que se ponía cuando iba al Club 33, donde yo tocaba con Mamp (Cortázar, p. 114).

Parker conoció a Hampton Hawes en Los Angeles en 1946. Allí tocaron juntos en el club Finale. Volvió a tocar con él en 1954. Mientras tanto Hamp había desarrollado en el piano un estilo personalísimo que imitaba algunos de los motivos y las técnicas de Charlie. Después disputaron y se separaron. Pero actuaron juntos en 1954, en el club Jumbo's, de San Francisco (Russell, pp. 233 y 323).

Lo mismo puede decirse de las referencias a Dizzy Gillespie, Miles David, Art Taylor (¿Art Boucaya?), George Callender (se lo llama Fred Callender, Cortázar, p. 162; el sobrenombre era *Red* Callender), etcétera. Lo mismo para las composiciones que se citan en el relato: todas existen, desde *Mamie's Blues* a *Save It, Pretty Mamma.* Inventada, *Amorous,* por ejemplo.

> En resumen, parece ser que esa tarde Delaunay había preparado una sesión de grabación para presentar un nuevo quinteto con Johnny a la cabeza, Art, Marcel Gavoty... La cosa tenía que empezar a las tres de la tarde y contaban con todo el día y parte de la noche para entrar en calor y grabar unas cuantas cosas... (Cortázar, pp. 134-137).

El texto describe una de las sesiones de grabación fracasada de Johnny:

> Al final Marcel convenció a Johnny de que lo mejor era probar, se pusieron a tocar los dos y nosotros los seguíamos de a poco, más bien para sacarnos el cansancio de no hacer nada. Hacía rato que me daba cuenta de que Johnny tenía una especie de contracción en el brazo derecho, y cuando empezó a tocar te aseguro que era terrible de ver. La cara gris, sabes, y de cuando en cuando como un escalofrío; yo no veía el momento de que se fuera al suelo. Y en una de esas pega un grito, nos mira todos uno a uno, muy despacio, y nos pregunta qué estamos esperando para empezar con *Amorous*... Bueno, Delaunay le hace una seña al técnico, salimos todos lo mejor posible y Johnny abre las piernas, se planta como en un bote que cabecea, y se larga a tocar

de una manera que te juro no había oído jamás. Esto durante tres minutos, hasta que de golpe suelta un soplido capaz de arruinar la misma armonía celestial, y se va a un rincón dejándonos a todos en plena marcha, que acabáramos lo mejor que nos fuera posible (*ibídem,* pp. 135-136).

El martes 29 de julio de 1946, en Los Angeles, tuvo lugar una sesión de grabación que Parker debía hacer para el sello Dial, propiedad de Ross Russell. La sesión fracasó completamente porque Charlie estaba en tal estado, que no pudo ajustarse al ritmo de ninguna de las composiciones que se intentó grabar; además, simplemente no tenía interés en tocar ese día... (Russell, pp. 220-224, y Reisner, p. 98). Fue inmediatamente después cuando tuvo lugar el principio de incendio en el hotel Civic y su internación en Camarillo, de lo que ya hemos hablado. Lo que me interesa señalar es que todos los elementos que maneja el texto cortazariano están en las referencias que da Russell; por ejemplo:

> Charlie had developed odd behavior patterns and strange tics. His limbs twitched... (p. 220). Charlie sat slumped in a metal chair... The saxophone lay in its open case on the floor. He seemed to have lost interest in the session. Nothing had been prepared. What did he want to play? There was a grunted, noncommital response. Quietly Howard McGhee took over, suggesting that Charlie warm up his horn... (p. 222). There was a long, seemingly endless piano introduction as Jimmy Bunn marked time, waiting for the saxophone. Charlie had missed the cue. The alto came in at last, several bars late. Charlie's tone had steadied. It was strindent and anguished. It had a heartbreack quality. The phrases were choked with the bitterness and frustration of the months in California. The notes passed in a sad, stately grandeur. Charlie seemed to be performing on pure reflexes, no longer a thinking musician. These were the raw notes of a nightmare, coming from a deep subterranean level. There was a last, eerie, suspended, unfinished phrase, then silence. Those in the control booth were slightly embarrased, disturbed and deeply affected.
>
> We did not waste time with a playback. There was a short wait, then Charlie did *The Gypsy.* His reflexees were getting rubbery. Phrases came in swoops and gasps, with a lot of air space between. Too much space. Roy Porter yelled, «Blow, man, blow, Bird!» Charlie faltered. The trumpet stormed in. Howard McGhee tried to pull the music together. The take ended in a fumbled coda. Then came a last effort, a fourth side, ill-chosen and disastrously fast, *Be-Bop.* The saxophone shot into the air. Ben Jordan's needles dropped. Charlie was now spinning around in front of the mike, and Howard waved me outside to steady im. *Be-Bop* came to an end, and Charlie slumped in his chair (pp. 223-224).

Pero durante esa sesión fracasada de grabación estuvo presente Elliott Grennard, que era entonces el corresponsal en Hollywood de la revista *Billboard.* Mientras todo esto ocurría, Elliott tomó una serie de notas apresuradas con las que un año más tarde terminaría de escribir un cuento que fue premiado, *Sparrow's Last Jump (El último salto del gorrión),* inspirado en Parker y en el episodio que acababa de presenciar (17). El relato tiene dos partes. En la primera el narrador presencia la actuación de Sparrow Jones (nombre de ficción de Parker en el relato) en un club. La segunda describe el intento del narrador (que posee una pequeña empresa de grabación de discos) de grabar algunas composiciones ejecutadas por Sparrow. Durante esa segunda actuación, Sparrow —después de una serie de comiezos fallidos— ejecuta uno de sus solos y parece escapar de la música y del mundo en torno. Algunos de sus pasajes han influido visiblemente en partes del texto cortazariano.

Se realizan varios intentos con diversas composiciones, y siempre Sparrow comienza lento, muy rápido, o fuera de ritmo con respecto a los demás. Proponen grabar *The Sparrow Jumps:*

> «How about "The Sparrow Jumps"?» he asked. He didn't wait for an answer. «No lights this time, Sparrow. You start and we'll come in. Let's make this something, Sparrow. Okay?»
>
> Sparrow blinked and it shocked me. I hadn't realized his eyes had been staring wide open all the time. He stood up, pushing the chair away with the back of his legs, and he stepped up to the mike. His body was tense the way it used to get years ago when he was ready to play. Nobody moved. Then I poked the mixer and he called in, «Ready for a take», to the engineer.
>
> «The Sparrow Jumps» is a showcase piece; no arrangements, nothing. Just Sparrow soloing, with Hughie and the piano playing

(17) El cuento aparecido en *Harper's Magazine,* mayo de 1947, pp. 419-426. La actitud del narrador reitera casi exactamente la de Bruno en el relato de Cortázar: distanciamiento, admiración, aprovechamiento crematístico de la labor del músico, una cierta piedad comprensiva, pena por la adicción del artista. El final recuerda el de la frase desapegada de Bruno. El crítico está entusiasmado por el éxito futuro de su libro; el vendedor de discos, por la venta de sus grabaciones: «Yeah, Sparrow's last recording would sure make a collector's item. One buck, plus tax, is cheap enough for a record of a guy going nuts.» El cuento fue reproducido en la antología de Ralph Gleason, *Jam Session,* Nueva York, Putman's, 1958, y en algunas revistas.

Sobre esta sesión, puede verse el testimonio del mismo Grennard, en Reisner, p. 98, donde parece aludirse al hecho de que el propietario de la fracasada grabación (como en Cortázar), resolvió aprovecharla y ponerla en venta, con disgusto del músico: «The two tunes he got out of him "Bebop" and "Lover Man" seemed like a complete waste. He was staring into space. He had a tic. After the issuance of the story, "Sparrow's Last Jump", Ross Russell decided to issue the side. Parker never spoke to him after that, except about money».

Ross Russell es el autor de una novela, *The Sound,* que se inspira, en parte, en sus experiencias con Parker (Nueva York: Dutton, 1961; 2.ª ed. London: Cassell, 1962). Otras referencias que no he podido leer (como la novela) y que hablan de Charlie Parker aparecieron en *Down Beat,* 9 de septiembre de 1949; *Blue Star Revue,* Navidad de 1848; *Play Boy,* diciembre de 1955 ó 1956; y largas crónicas sobre su vida en marzo de 1955.

figures behind him. Sparrow tore off the opening cadenza at a tempo that brought the boys' heads up. They were used to playing the «Jump» at a good clip, but this was, what I mean, fast.

I didn't know what might happen. I crossed my fingers. Then I uncrossed them. The band was playing like it never played before and Sparrow was going like a bat out of hell. But it was more than that, it had an excitement that gave me goose pimples; the kind of excitement that hallmarks all the really great records and still comes through long after the was has worn thin and what you hear is only an inkling of what was. I thought, man oh man. The hell with whether I get my four sides. This one's enough. This is for the books. When this hits the record stores.

The music seemed to be getting faster and I looked to see what the hell Joe Miggs was thinking about on his drums. The time is always the same in jazz. If it starts slow, it stays slow. If it starts fast, it stays that way, it doesn't get faster. Only this was. Then I saw Jimmy Brash's face had a funny look. His fingers were flying but that wasn't bothering him. Then my ears caught it. It was the chords. They weren't jibing with what Sparrow was playing. Sparrow was changing keys, sometimes in the middle of a phrase. The bass player had the same worried look. They had been playing together long enough to follow any of Sparrow's changes, *but he was getting away from them.* Only Hughie couldn't be shaken off. He managed to hang on, and how he did it I'll never know. I guess only a guy who felt about Sparrow the way Hughie did, could. It was the most frantic, wonderful, exciting music I had ever heard.

Sparrow's tic had returned but Ididn't catch it right away; mixed up in one long insane convulsion.

I stumbled out of the booth and grabbed him. I held him tight until the notes from his horn finally petered out. I could feel his tremors in my fingertips. I eased him onto a chair, still holding him.

The other boys were looking at me, like they were expecting me to do something. I didn't know what to do. I only gnew we couldn't leave him in whatever crazy world he was inhabiting. We had to bring him back, give him something he could tie onto, something familiar, something rational... *(Harper's Magazine,* mayo 1947, pp. 425-426).

Con estas notas, en las que sólo hemos señalado algunos de los aspectos más salientes de estas visibles identidades, hemos realizado apenas la primera parte de nuestra tarea. Establecer los elementos de la realidad preexistente que Cortázar utilizó para escribir su extraordinaria novela corta. Otro artículo, tan largo como éste, será dedicado a ver qué hizo nuestro escritor con estos materiales y cuál es

el sentido último de su texto: concepción del artista maldito (idea que se inscribe en una larga tradición que va desde Platón hasta los románticos...), concepción del arte que ello supone y la extensa temática que ello comporta. Pero, además, allí indicaremos cómo «funciona» el texto, que está armado dialécticamente y confronta en una polémica y opuesta manera dos concepciones del mundo y de la existencia. Quede ello para otra oportunidad.

RODOLFO A. BORELLO

Dept. of Slavic Studies and Modern Languages
Univ. of Ottawa
Morisset, 330. Ottawa
CANADA. K1N 6N1

ALGUNOS APORTES SOBRE CRITICA Y «JAZZ», EN LA LECTURA DE «EL PERSEGUIDOR»

> «A mi vez yo diría que escribí *Rayuela* porque no podía *bailarla, escupirla, clamarla, proyectarla como acción* espiritual o física a través de algún inconcebible medio de comunicación; ...»
>
> (Cortázar a Rita Guibert.)

> También habló un poco de *jazz,* cuando se quiso saber qué había de cierto tras esa foto en que aparece tocando la trompeta. «Sí, en verdad toco la trompeta, pero sólo como desahogo. Soy pésimo. El *jazz* ya me interesaba en Buenos Aires. Recuerdo que transitábamos con los primeros temas de Armstrong de casa en casa buscando tocadiscos para oírlos. En aquellos tiempos un tocadiscos era cosa seria. Eramos una comunidad secreta.»
>
> (Julio Cortázar, en Chile.)

El Perseguidor no es sólo un formidable relato, un magnífico intento de profundización en el arte y el artista y cuál sea la esencia de su naturaleza, sino también una agudísima aproximación a los *«críticos artísticos»* (cualquiera sea su esfera, ya literaria, ya plástica o, como en este caso concreto, crítico de *jazz)* y al discutido papel que desempeñan en la marcha y comprensión del fenómeno artístico. (Valga la acotación, no es la primera vez que Cortázar se preocupa por este tipo de problemas.)

No creemos (y difícilmente sucediera en Cortázar) que esa dedicatoria del relato a Charlie Parker sea sólo consecuencia de una profunda admiración artística o, mejor aún, de una marcada identificación con uno de los más grandes (y más incomprendidos) artistas del *jazz,* sino que, por el contrario, como todo hombre dedicado al quehacer artístico (y la literatura no es sino una de las tantas direcciones del profundo fenómeno que es el arte en general) y como trompetista que es (y eso aquí importa mucho), debe haberse planteado infinitas veces el abismo que existe entre la actividad, entre la labor *creativa y la prolija labor de encasillar esa producción, estratificándola,* para que pueda ser deglutida por gente algunas veces ajena al fenómeno y otras con visibles y claros fines comerciales.

> Pero aquí, con esta taquigrafía garabateada sobre una rodilla en los intervalos, no siento el menor deseo de hablar como crítico, es decir de sancionar comparativamente. *(El Perseguidor.)*

> Y no digo todo, y quisiera forzarme a decirlo: los envidio, envidio a Johnny, a ese Johnny del otro lado, sin que nadie sepa qué es exactamente ese otro lado. *(El Perseguidor.)*

> ¿Por qué no podré hacer como él, por qué no podré tirarme de cabeza contra la pared? Antepongo minuciosamente las palabras a la realidad que pretenden describirme, me escudo en consideraciones y sospechas que no son más que una estúpida dialéctica.

(Y aquí queremos subrayar esa visión acerca de la distancia —y no sólo entre Johnny y Bruno— que media entre creador y crítico.)

Aquí nos corresponde referirnos a la desagradable misión de algunos «críticos» de «fabricar» producto de alta vendibilidad», *best-sellers* de cualquier naturaleza, destinados, como cualquier otro producto, a convertirse en bienes de consumo.

Y antes de penetrar un poco más en las relaciones e implicancias directas del relato, agreguemos que el arte (no cabe discutirlo aquí) es también un bien de consumo como cualquier otro, y el consumidor «necesita» ese libro, ese cuadro, esa música tanto como cualquier otro producto que el mercado le ofrece, si bien, claro está, en esferas de motivación y necesidad claramente distintas.

Y aquí vamos a citar (porque nos parece profundamente revelador) la opinión de Hugues Panassie, quien justamente ha sido uno de los grandes opositores a Charlie Parker (y lo demostraremos más adelante) y a quien suponemos (entre otros) aludido aquí en Bruno, por ser francés precisamente y dirigir el Hot-Club de France.

Pero ésta, su condición de crítico, le permite «ver por dentro» la naturaleza de ciertos fenómenos.

«La palabra *swing,* que indica la pulsación rítmica típica del *jazz,* sólo era empleada por los *jazzmen;* el gran público ignoraba totalmente este sentido de la palabra. Pero en 1935 el agente de publicidad de la orquesta blanca recién formada por el clarinetista Benny Goodman tuvo la idea de lanzar a su pupilo bajo el *slogan* de "el rey del *swing*". La orquesta tuvo mucho éxito y la palabra conoció un auge extraordinario.

El gran público imaginó que la palabra *swing* designaba una nueva forma de *jazz.*»

> El éxito de Benny Goodman *facilitó la moda* (lo destacado es nuestro) de las grandes orquestas, negras o blancas, que tocaban, todas, en un estilo muy parecido a aquélla.
>
> Y fue así cómo el gran público pensó que *swing* era la música de las grandes formaciones, y de ahí que se diera el nombre de «período *swing*» a la época en que las grandes orquestas estuvieron de moda, o sea, aproximadamente, de 1935 a 1945.

¡El valor de las palabras! Mientras hasta aquel momento casi no se había logrado interesar al público (a excepción de los negros) por el auténtico *jazz*, fue suficiente esta nueva etiqueta, aplicada sobre la misma música, para que, en un instante, todo cambiara.

El período que media entonces entre que la creación sale de manos del artista (manuscrito literario, grabación magnetofónica, partitura musical, etc.) hasta que llega a manos de su consumidor real (el lector, escucha, espectador, etc.), para retomar el diálogo límpido e inicial que el artista se propuso, durante ese lapso entonces es un producto más. Y como tal hay que juzgarlo, considerando además que pasa y se mueve en manos de gente que *poco* o *nada* tiene que ver con la manifestación artística en sí misma, y creemos adivinar que detrás de Bruno hay mucho de ese mundo (y en varias ocasiones ello aparece en forma explícita).

Comprendo que le enfurezca la idea de que vayan a publicar «Amorous», porque cualquiera se da cuenta de las fallas, del soplido perfectamente perceptible que acompaña algunos finales de frase, y sobre todo la salvaje caída final, esa nota sorda y breve que me ha parecido un corazón que se rompe, un cuchillo entrando en un pan (y él hablaba del pan hace unos días). Pero en cambio a Johnny se le escaparía lo que para nosotros es terriblemente hermoso, la ansiedad que busca salida en esa improvisación llena de huidas en todas direcciones, de interrogación, de manoteo desesperado. Johnny no puede comprender (porque lo que para él es fracaso a nosotros nos parece un camino, por lo menos la señal de un camino) que «Amorous» va a quedar como uno de los momentos mas grandes del *jazz*. El artista que hay en él va a ponerse frenético de rabia cada vez que oiga ese remedo de su deseo, de todo lo que quiso decir mientras luchaba, tambaleándose, escapándosele la saliva de la boca junto con la música, más que nunca solo frente a lo que persigue, a lo que se le huye mientras más lo persigue. Es curioso, ha sido necesario escuchar esto, aunque ya todo convergía a esto, a «Amorous», para que yo me diera cuenta de que Johnny no es una víctima, no es un perseguido, como lo cree todo el mundo, como yo mismo lo he dado a entender en mi biografía (por cierto que la edición en inglés acaba de aparecer y se vende como la coca-cola). (Este paréntesis de Cortázar nos parece más que revelador; sencillamente, ¡la clave de la personalidad de Bruno!) Ahora sé que no es así, que Johnny persigue en vez de ser perseguido, que todo lo que le está ocurriendo en la vida son azares del cazador y no del animal acosado.

> Nunca llevé nada a ningún editor —confiesa Cortázar a Harss, y agrega más adelante—. Y allí empecé a escribir cuentos, aunque jamás se me ocurrió publicarlos.
>
> En un momento dado supe que lo que estaba escribiendo valía bastante más de lo que publicaban las gentes de mi edad en la Argentina. Pero como tengo una idea muy alta de la literatura, me parecía estúpida la costumbre de publicar cualquier cosa, como se hacía en la Argentina de entonces.

Y en otra parte agrega:

> Cuando se publicó el libro en la Argentina —se refiere a *Historias de Cronopios y de Famas*— lo recibió la artillería pesada. *Los poetas lo trataron con respeto, pero los pocos críticos que se dignaron mencionarlo se escandalizaron.* (Lo destacado es nuestro.) Lamentaron que un escritor tan «serio» se permitiera escribir un libro tan poco importante.

Aquí consideramos muy «edificante» transcribir textualmente la segunda página del catálogo general de precios de Editorial Sudamericana (la editorial que edita a Cortázar), porque dichos conceptos, alejados un poco de su marco natural, hablan por sí solos.

CONDICIONES DE VENTA

1. Al hacer un pedido, debe acompañarse el importe del mismo, salvo que el firmante tuviera cuenta abierta con la Editorial Sudamericana. El importe puede remitirse en cheques o giros bancarios.
2. Todo pedido debe hacerse indicando, en letra clara, nombre del interesado y dirección donde debe remitirse.
3. Los pedidos que se reciban sin indicación en contra se harán por correo, en paquetes certificados.
4. Los libros viajan siempre por cuenta y riesgo del comprador, no admitiéndose reclamaciones por pérdidas o sustracciones.
5. No se admitirán devoluciones de obras pedidas a menos que adolecieran de algún defecto de impresión o encuadernación.
6. Se recomienda indicar el título de alguna obra con la que pueda reemplazarse, en caso de estar agotada, alguna de las que se pidieran.
7. Toda la correspondencia debe dirigirse a: Editorial Sudamericana, Humberto I, 545, 30-7518, Buenos Aires.

Las obras que figuran sin precio se hallan en preparación o en reimpresión.

Nota importante.—Los títulos que están incluidos en la colección «Piragua» se remitirán solamente cuando así se indique en el pedido. En caso de no venir el pedido con esta mención, se servirán de la edición corriente.

Una novela breve que había terminado en esa época y que unos amigos le habían arrebatado para presentarla a la Editorial Losada fue rechazada a causa de las «malas palabras» que contenía: una noticia que no le molestó en lo más mínimo. (*Los nuestros,* Luis Harss.)

A todo esto fui escribiendo mis libros, que siguieron, como en tantos escritores, el proceso característico de la historia de la literatura universal, es decir, que empezaron por la poesía en verso para desembocar en algo instrumentalmente más arduo y azaroso, la prosa narrativa (oigo crujidos de dientes y veo mesaduras de pelo; qué le vamos a hacer)... (Julio Cortázar a Rita Guibert.)

Y nos cabe agregar a nosotros que de estos oscuros pasos dependen, en definitiva, los lectores (nos referimos en general al receptor último de la creación) y los creadores.

Llevemos ahora nuestra sucesión de bofetadas en o hacia una nueva dirección y trataremos entonces de pasar algunos *flashes* por sobre la música de Charlie Parker.

El *jazz* sufrió a través de su historia todo tipo de cambios estilísticos en lo exterior, pero tal vez ninguno se haya parecido ni remotamente al experimentado entre los años 1940 a 1950.

Una nueva y deslumbrante generación de músicos con un inagotable aporte de nuevas y revolucionarias concepciones universalizaron (por así decirlo) al *jazz* como un arte mayor de nuestro tiempo.

Este movimiento —que más tarde fue conocido por el nombre de *be-bop* o simplemente *bop*— contó entre sus integrantes a Dizzy Gillespie y Charlie Parkier, entre otros.

La importancia de ambos en la formación del nuevo estilo fue fundamental. Su fraseo era algo vital, arrollador, que iba más allá de los límites imaginables de una simple ejecución instrumental.

Dicen Francisco Mañosa y Arnaldo Salustio en una publicación histórica del Hot-Club de Montevideo: «Su inspiración (se refiere a Gillespie y Parker) nunca parecía agotarse y su lenguaje era nuevo, fresco y espontáneo.»

Su estilo era la continuación de lo innovado por Roy Eldridge poco antes y no obedeció a cambio repentino, sino a una elaborada trayectoria, cuyas primeras muestras datan de 1937.

Pero la elaboración de su lenguaje recién cristalizó en 1944, al ser pronunciada la palabra *be-bop* para indicar la forma especial de su singular fraseo.

La evolución del estilo de Parker fue paralela a la desarrollada por Gillespie, a pesar de que ambos músicos recién se conocieron en 1943, cuando tocaban en la orquesta de Earl Hines. Aun siendo muy semejantes los resultados obtenidos por ambos músicos, el fraseo de Charlie Parker era más íntimo, no se transmitía en la misma forma que el de Dizzy. Y mientras éste se sentía cómodo al frente de su gran orquesta, Parker prefería las pequeñas agrupaciones.

La semilla estaba plantada y pronto comenzó a dar sus frutos. Una legión de jóvenes músicos se plegaba al movimiento día a día, surgiendo así gran cantidad de imitadores. Algunos sólo repetían una y mil veces las frases de los creadores. Otros, en cambio, aportaban nuevas ideas al lenguaje de Parker y Gillespie.

> Este *jazz* desecha todo erotismo fácil, todo wagnerianismo por decirlo así, para situarse en un plano aparentemente desasido donde la música queda en absoluta libertad, así como la pintura sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura. Pero entonces, dueño de una música que no facilita los orgasmos ni las nostalgias, de una música que me gustaría poder llamar metafísica, Johnny parece contar con ella para explorar, para morder en la realidad que se le escapa todos los días. Veo ahí la alta paradoja de su estilo, su agresiva eficacia. Incapaz de satisfacerse, vale como un acicate continuo, una construcción infinita cuyo placer no está en el remate, sino en la reiteración exploradora, en el empleo de facultades, que dejan atrás lo prontamente humano sin perder humanidad.
>
> Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música sé muy bien que no está escapando de nada. Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar, aunque releguemos cada vez el lugar de la cita; y en cuanto a lo que pueda quedarse atrás, Johnny lo ignora o lo desprecia soberanamente. *(El Perseguidor.)*

> Sólo puedo contestar que esa especulación es mi obra; si la realidad me parece fantástica al punto de que mis cuentos son para mí literalmente realistas, es obvio que también lo físico tiene que parecerme metafísico, siempre que entre la visión y lo visto, entre el sujeto y el objeto, haya ese puente privilegiado que en su traslación verbal llamamos según los casos poesía o locura o mística. La verdad es que estos términos son sospechosos; cada día lo metafísico me parece más cercano a cosas como el gesto de acariciar un seno, jugar con un niño, luchar por un ideal; pero cuando cito estas tres instancias lo hago dando por supuesta una máxima concentración intencional, porque entre aca-

riciar un seno y acariciar un seno puede haber una distancia vertiginosa e incluso una oposición total. Siempre me ha parecido —y lo expliqué en *Rayuela*— que lo metafísico está al alcance de toda mano capaz de entrar en la dimensión necesaria un poco como Alicia entra en el espejo; y si esa mano logra en una hora excepcional acariciar por fin el seno que aguardaba tan próximo y tan secreto a la vez, ¿podemos seguir hablando de metafísica? (Julio Cortázar a Rita Guibert.)

Postula Whitehead que pasado, presente y futuro se implican y que, por lo tanto, cada segmento del tiempo nos muestra, a la vez, una recapitulación y una prefiguración de la realidad. En un «proceso» semejante, el flujo misterioso de la vida cobra una marcha circular y reversible, comparable al eterno retorno. Una idea parecida podíamos extraer de los planteos fenomenológicos de Husserl en su revisión del pensamiento de Brentano. De un modo o de otro la idea de una temporalidad discontinua, recurrente y previsible confirma las más osadas aventuras de la fantasía y certifica, a un tiempo, la validez de la intuición poética y *el indisoluble lazo que une poesía y filosofía.* (Lo destacado es nuestro.)

El problema del tiempo en la literatura ha sido estudiado con singular penetración por quienes vislumbran en el arte de la ficción los elementos filosóficos que le corresponden de modo particular. Un examen semejante era inexcusable a partir de Proust, de Joyce y de Kafka, quienes, sin otra ayuda que su intuición estética, competirían con la ciencia en el descubrimiento de insospechados modos de temporalidad o, si se quiere, de comportamientos del tiempo dentro de la materia narrativa. De más está decir que una intervención de la misma raíz se ha producido en el resto del campo estético, donde el tema se ha tratado profusamente.

Pero *una cosa es el tiempo narrativo,* es decir, el perteneciente a la *captación y traslación* estilística *de los modos de la realidad,* y muy otra la categoría temporal propia del género en que, como en un molde, se vuelca el tracto de la fábula. (M. A. Lancelotti.)

«Esto lo estoy tocando mañana», y los muchachos se quedaron cortados, apenas dos o tres siguieron unos compases, como un tren que tarda en frenar, y Johnny se golpeaba la frente y repetía: «Esto ya lo toqué mañana; es horrible, Miles, esto ya lo toqué mañana»... *(El Perseguidor.)*

Palabras de Cortázar a Rita Guibert:

En Europa, donde el escritor es frecuentemente un profesional para quien la periodicidad de las publicaciones y los eventuales premios literarios cuentan considerablemente, mi actitud de aficionado suele dejar perplejos a editores y amigos. La verdad es que

la literatura con mayúscula me importa un bledo; *lo único interesante es buscarse y a veces encontrarse* en ese combate con la palabra que después dará el objeto llamado libro.

Y cuando Johnny se pierde como esta noche en la creación continua de su música, sé muy bien que no está escapando de nada. *Ir a un encuentro no puede ser nunca escapar... (El Perseguidor.)*

Una «carrera» supone preocupación por la suerte de los libros; en mi caso, me fui de la Argentina el mismo mes en que apareció *Bestiario*, dejándolo abandonado sin el menor remordimiento. Pasaron siete años hasta que un segundo libro, *Las armas secretas*, despeinó bruscamente a sus lectores con un relato llamado *El Perseguidor*. (Cortázar a Guibert.)

Y a Luis Harss:

Hasta ese momento me sentía satisfecho con invenciones de tipo fantástico. En todos los cuentos de *Bestiario* y de *Final de juego*, el hecho de crear, de imaginar una situación fantástica que se resolviera estéticamente, que produjera un cuento satisfactorio para mí, que siempre he sido exigente en ese terreno, me bastaba. *Bestiario* es el libro de un hombre que no problematiza más allá de la literatura. Sus relatos son estructuras cerradas, y los cuentos de *Final del juego* pertenecen todavía al mismo ciclo. *Pero cuando escribí «El Perseguidor» había llegado un momento en que sentí que debía ocuparme de algo que estaba mucho más cerca de mí mismo.* En ese cuento dejé de sentirme seguro. Abordé un problema de tipo existencial, de tipo humano, que *luego se amplificó* en *Los premios* y *sobre todo en «Rayuela»*. El tema fantástico, por lo fantástico mismo, dejó de interesarme en la medida en que antes me absorbía.

Por ese entonces había llegado a la plena conciencia de la peligrosa perfección del cuentista que, alcanzando cierto nivel de realización, sigue así invariablemente. En *El Perseguidor* quise renunciar a toda invención y *ponerme dentro de mi propio terreno personal*, es decir, mirarme un poco a mí mismo. Y mirarme a mí mismo era mirar al hombre, mirar también a mi prójimo. Yo había mirado muy poco al género humano hasta que escribí *El Perseguidor*.

Nosotros queremos ver más adentro, utilizando estas declaraciones, este *collage*, como instrumento.

Creemos que esa disección que hace Cortázar en *El Perseguidor* no es sólo un amplio abanico explorador que incluye a artistas y críticos, experiencia creacional e incomprensión fenoménica.

Johnny Carter, alias Charlie Parker (¿y por qué no Julio Cortázar?), sopla su saxo en forma increíblemente maravillosa, pero eso es sólo una pequeña parte, porque Cortázar también «va a un encuentro, e ir a un encuentro no puede ser nunca escapar».

Rayuela no es sino, para nosotros, el intento *be-bop* de Cortázar con el lenguaje.

> Nuestra verdad posible tiene que ser *invención*, es decir, escritura, literatura, pintura, escultura, agricultura, piscicultura, todas las turas de este mundo. *(Rayuela.)*

Creemos adivinar (y aún más que eso) la línea, la corriente subterránea que fluye entre Charlie Parker y Morelli.

Dos distintos terrenos y, si Cortázar permitiera el empleo de una expresión así, dos distintos tiempos, pero una sola y profunda interrogante.

> Hasta su estilo, lo más auténtico en él, ese estilo que merece nombres absurdos sin necesitar de ninguno, prueba que el arte de Johnny no es una sustitución ni una completación. Johnny ha abandonado el lenguaje *hot*, más o menos corriente hasta hace diez años, porque ese lenguaje violentamente erótico era demasiado pasivo para él. En su caso el deseo se antepone al placer y lo frustra, porque el deseo le exige avanzar, buscar, negando por adelantado los encuentros fáciles de *jazz* tradicional. *(El Perseguidor.)*

> En el momento en que parecía que, finalmente, el *jazz* estaba en condiciones de ser conocido y apreciado en el mundo entero, una vez terminada la segunda guerra mundial, en 1945, le sobrevino un contratiempo que volvió las cosas a su situación primera.
>
> Poco después de 1940, algunos músicos negros que hasta aquel momento habían tocado buen *jazz* —Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Thelonious Monk y otros—, empezaron a introducir en sus interpretaciones efectos armónicos y melódicos propios de la música clásica y moderna europeas. Apasionados por el virtuosismo instrumental y por la complejidad armónica, estos músicos sacrificaron el *swing* y la calidad sonora y expresiva, en aras de sus preocupaciones extra-*jazz*. Así nació el llamado estilo *be-bop*.
>
> Hasta 1945 fueron muy pocos los músicos, los *boppers*, que siguieron este estilo. Se les tenía por excéntricos y aunque se reconocía sus méritos, se deploraba sus defectos. Por ejemplo,

Benny Carter decía de Gillespie: «Cuando le oigo, tan pronto lo encuentro fascinante como me crispa los nervios.»

Pero, muy pronto, Gillespie y Parker tuvieron muchos discípulos, algunos jóvenes negros que se sentían atraídos por su virtuosismo instrumental y que «querían hacer lo mismo», y, sobre todo, numerosos blancos, ya que éstos vieron que les era mucho más fácil conseguir la rapidez del fraseo de Gillespie o Parker, que la amplia sonoridad, fuerza expresiva e incesante *swing* de Louis Armstrong o Johnny Hodges.

Charlie Parker y Gillespie tenían la ventaja de ser músicos muy dotados y de haber estudiado, en sus inicios, los grandes músicos de *jazz,* cosa que todavía pesaba y se traslucía en sus interpretaciones.

Por desgracia, hubo bastante gente que afirmó que el *be-bop* era *jazz* o, todavía peor, que era una forma superior de *jazz,* un *jazz* «más evolucionado», que dejaba de ser «música primitiva» para convertirse en «gran música».

Y la verdad es que tan sólo la ignorancia de las esencias propias del *jazz* pueden llevarnos a creer que el *be-bop* sea *jazz.* (H. Panassié.)

En cambio la diferencia de Johnny es secreta, irritante por lo misteriosa, porque no tiene ninguna explicación. Johnny no es un genio, no ha descubierto nada, hace *jazz* como varios miles de negros y de blancos, y aunque lo hace mejor que todos ellos, hay que reconocer que eso depende un poco de los gustos del público, de las modas, del tiempo, en suma. Panassié, por ejemplo, encuentra que Johhny es francamente malo, y aunque nosotros creemos que el francamente malo es Panassié, de todas maneras hay materia abierta a la polémica. Todo esto prueba que Johnny no es nada del otro mundo, pero apenas pienso me pregunto si precisamente no hay en Johnny algo del otro mundo (que él es el primero en desconocer). Probablemente se reiría mucho si se lo dijeran. Yo sé bastante bien lo que piensa, lo que vive de estas cosas, porque Johnny... Pero no voy a eso, lo que quería explicarme a mí mismo es que la distancia que va de Johnny a nosotros no tiene explicación, no se funda en diferencias explicables. *(El Perseguidor.)*

Y aquí volvemos, cíclicamente, a nuestro planteo del principio, o sea, a lo que, a nuestro entender, constituye uno de los ejes centrales del relato, y es la profundidad, el aislamiento, la quintaesencia de la actividad creadora y la distancia primordial de la labor crítica y su probable incomprensión del fenómeno.

No quisimos penetrar más profundamente en la esencia de las innovaciones técnicas que aportó Parker en el campo *jazzístico,* si

bien intuimos una relación estrecha entre ello y las preocupaciones de Cortázar por el o los problemas del lenguaje.

Suponer que esto que expusimos aquí es la columna vertebral del relato sería, por lo menos, miope. Hay muchas ramificaciones e implicancias (en definitiva tantas como el lector quiera o pueda hallar, ¿o no?). No hace falta que nosotros digamos —si Cortázar lo admite recientemente— que hay una conexión profunda y reveladora entre el relato de *El Perseguidor* y *Rayuela.* Si describiéramos gráficamente la obra de Cortázar como una espiral —y respetamos aquí su preferencia por los juegos cíclicos—, nuestro pequeño aporte no sería otra cosa que un pequeño círculo de esa espiral, cuyos extremos, obviamente, no se tocan. Pero ex profeso vamos a dar dos extremos para empalmar este ciclo con el resto de la espiral correspondiente a la obra de Cortázar.

El primer extremo (que introdujimos, con la excusa de *El Perseguidor,* en forma deliberada) lo constituye el fragmento del ensayo de Mario A. Lancelotti acerca de la problemática del tiempo en la narrativa contemporánea. Trozo magníficamente profundo y que, al aplicarlo a la obra de Cortázar, nosotros creemos dar una sonda para explorar dichas profundidades.

¿Será necesario recordar *La noche boca arriba, Continuidad de los parques, La isla a mediodía,* para citar tan sólo algunas de las profundas interrogantes metafísicas que por vía de la preocupación estética (como todo artista) plantea Cortázar?

Quizá agreguemos también que en el capítulo 99 de *Rayuela* (y por supuesto que nuestra cita estuvo lejos de ser casual) hay alusiones a Dilthey, Husserl y otros.

Aclaremos entonces que con esto pretendimos ligar a *El Perseguidor* con el campo generalmente llamado fantástico (¿acaso real?), como Cortázar mismo lo confiesa.

Ahora, para conectar nuestro ciclo al otro extremo de la espiral, o sea, el que apunta hacia *Rayuela,* vamos a agregar a nuestro *collage* un par de bofetadas, alfilerazos, dudas o quizá pistas más, esperando cerrar un pequeño campo (permítaseme) «preocupativo».

> Por ejemplo, si yo no hubiera escrito *El Perseguidor,* yo sé que no hubiera escrito *Rayuela,* porque finalmente el personaje de *El Perseguidor* es ya la prefiguración de Oliveira. *(Revista Ercilla.)*

> No se trata de una empresa de liberación verbal —dijo Etienne—. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racio-

nalista y burguesa del Occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero eso no era más que un momento en la complicada peladura de la banana. Resultado, más de uno se la comió con la cáscara. Los surrealistas se colgaron de las palabras en vez de despegarse brutalmente de ellas, como quisiera hacer Morelli desde la palabra misma. Fanáticos del verbo en estado puro, pitonisos frenéticos, aceptaron cualquier cosa mientras no pareciera excesivamente gramatical. No sospecharon bastante que la creación de todo un lenguaje, aunque termine traicionando su sentido, muestra irrefutablemente la estructura humana, sea la de un chino o la de un piel roja. *Lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad.* Aunque sea cierto que el lenguaje que usamos nos traiciona (y Morelli no es el único en gritarlo a todos los vientos), no basta con querer liberarlo de sus tabúes. Hay que re-vivirlo, no re-animarlo... *(Rayuela.)*

¿Y qué pretende ser en definitiva el fraseo de Johnny Carter en *El Perseguidor?* O, mejor aún, ¿qué habrá sido para Cortázar la música de Charlie Parker? ¿Acaso (y los comentarios de Panassié lo reflejan claramente) Parker no ocupa en la trayectoria del *jazz* el lugar que ocuparía un Morelli (¿Cortázar?) en la línea de una narrativa?

Morelli es un artista que tiene una idea especial del arte, consistente más que nada en echar abajo las formas usuales, cosa corriente en todo buen artista. Por ejemplo, le revienta la novela rollo chino. *El libro que se lee del principio al final como niño bueno...* (¿Clave para *Rayuela?).*

Posibilidad tercera: la de hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. *Simultaneizarlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector* y lo trasladará al del autor. Así el lector podrá llegar a ser copartícipe y copadeciente de la experiencia por la que pasa el novelista, *en el mismo momento y en la misma forma* (queremos destacar la enorme y esencial coherencia en las preocupaciones filosóficas y estéticas de Cortázar, que, indudablemente, marcan una constante a través de toda su obra. El pasaje de la problemática tiempo, como inquietud filosófica indudable, atraviesa toda su obra). Todo ardid estético es inútil para lograrlo: sólo vale la materia en gestación, la inmediatez vivencial (transmitida por la palabra, es cierto, pero una palabra lo menos estética posible; de ahí la novela «cómica», los anticlímax, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro). *(Rayuela.)*

... con huellas de algo que quizá sea colectivo, humano y no individual... *(Rayuela.)*

Y ahora, para finalizar nuestra breve exploración, queremos entroncar la espiral correspondiente a la obra de Cortázar con el árbol de espirales correspondientes a muchos de los narradores, escritores (¿filósofos intuitivos acaso?) de nuestro siglo. Nos referimos aquí al estremecimiento común que hallamos a través de un Kafka, Joyce, Miller, Bradbury y tantos otros; o sea, a la inquietud acerca del destino del hombre y la civilización occidentales, tal cual se nos presenta y oprime hoy día.

> He sentido en algunos momentos de que estamos rodeados de una serie de puertas mentales que quizá deberíamos abrir, y que existen posibilidades todavía desconocidas de abrirlas. Es un poco lo que en otros terrenos han buscado ciertas formas de místicas, en donde a veces la noción del nombre de Dios es una máscara que cubre otra cosa, una noción de absoluto o de realización humana total. Es un poco ciertas aperturas del budismo Zen también, si se quiere. Pero hablar de metafísica y de absoluto tiene el peligro de llevarnos a las nociones tradicionales de la cosa.
>
> En definitiva, lo que yo he sentido siempre, ya que alguien citó *El Perseguidor* y alguien citó *Rayuela*, es que nosotros como seres humanos estamos muy lejos de haber alcanzado nuestras máximas posibilidades. Tengo la impresión incluso de que lo que podríamos llamar toda la civilización júdeo-cristiana, que supone una pedagogía, una manera de educar, una manera de transmitir los conocimientos, una invención y organización de las ciencias, ha creado una especie de aparato mental que nos fija en un cierto momento. Los más inteligentes van algo más lejos, los menos se quedan algo más acá. Pero es un esquema ya determinado, digamos el esquema occidental del conocimiento, para entendernos. Bueno, a mí me da la impresión de que las posibilidades que tiene cualquiera de nosotros, cualquiera de los que estamos aquí, son superiores a eso y que nosotros nos vedamos por una especie de temor profundo, nos quedamos en nuestra manera de ser occidental. (*Revista Ercilla,* 10-15 de diciembre de 1970.)

> Los hombres valen para mí más que los sistemas. (A Rita Guibert.)

> Es misión del hombre de letras defender la diferencia entre la comunicación masiva como medio de dominar al hombre y el conocimiento del hombre mismo que la literatura ofrece como forma de humana participación. (Allen Tate, en *The man of letters in the modern world.)*

> El predominio de la comunicación ha desplazado, en cierto modo, la interpretación de *la obra literaria como medio de acceso a la realidad o a lo que de ésta queda oculto o encubierto.* Pero sólo

entendida como invención o hallazgo de la realidad encubierta cobra la actividad poética su verdadero sentido e impone la razón profunda de su necesidad. (José Angel Valente: *Literatura e ideología.*)

SAMUEL GORDON

Temístocles 107, depto. 4
Polanco
México 5
MEXICO

LISTA DE OBRAS MANEJADAS

Hugues Panassié: *Historia del verdadero «jazz»*, Editorial Seix Barral S/, Barcelona, 1961.

Joachim Berendt: *The new jazz book, a history and guide*, Hill and Wang, New York, 1963.

Mario A. Lancelotti: *De Poe a Kafka, para una teoría del cuento*, EUDEBA, año 1965.

Revista de Occidente: *Literatura e ideología (un ejemplo de Bertolt Brecht)*, por José Angel Valente, núm. 70, enero 1969.

Luis Harss: *Los nuestros*, Editorial Sudamericana, abril 1968, Buenos Aires.

Julio Ortega: *La contemplación y la fiesta. Ensayos sobre la nueva novela latinoamericana*, Editorial Universitaria, Lima-Perú, 1968.

Julio Cortázar: «*El perseguidor, Rayuela* y entrevistas concedidas a Rita Guibert», para *Life* en español, del 7 de abril de 1969, y a Antonio Skarmeta en *Ercilla*, 10-15 de diciembre de 1970, con motivo de su visita a Chile.

NARRACION Y MUSICA EN «LAS MENADES», DE JULIO CORTAZAR

De entre los dieciocho cuentos que Julio Cortázar reunió en *Final del juego, Las ménades* resulta ser una significativa muestra de la marcada insistencia del autor por el concierto como situación narrativa (1).

En dicho cuento se puede observar un singular paralelismo entre el hilo de la narración y la secuencia de ejecución de la música, pudiendo establecerse un continuo crescendo narrativo-musical que habrá de culminar en un formidable clímax.

Las ménades es narrado en primera persona por un espectador que asiste a un concierto especial, en celebración de las bodas de plata del maestro con la música. El espectador (narrador-testigo) (2) se esfuerza repetidamente por abstenerse de participar en la acción, la cual, por efecto de la euforia incontrolada del público (a causa de un extraño ataque de la música), desembocará en un desorden descomunal.

El armado del programa, que el maestro había elaborado «con esa insolente arbitrariedad estética que encubría un profundo olfato psicológico» (3), habrá de sufrir una transformación gradual desde ceremonia social hasta ceremonia ritual. Tales ceremonias y sus variantes constituyen partes del juego que Cortázar nos propone.

Sabemos que el maestro conocía bien a su público y armaba sus conciertos con gran tacto. Sin embargo, Cortázar quiere mostrarnos que, pese a tratarse de un modelo previsto y gastado, siempre hay uno o varios elementos que escapan al control del hombre. Aquí el elemento es el efecto inesperado que la disposición de los temas

---

(1) Véase el artículo de Roberto Yahni: «Los conciertos de Cortázar», en *Sur*, núm. 319, julio-agosto 1969, pp. 56-59. Aquí se hace énfasis en los signos y símbolos de los conciertos contenidos en varios cuentos y en *Rayuela*.

(2) Esta distinción corresponde a Enrique Anderson Imbert: «El narrador participa en la acción, aunque no como protagonista. Se mezcla en los acontecimientos, pero lo que nos cuenta son las aventuras de otros personajes, más importantes. Es el punto de vista del narrador-testigo.» Véase «Formas en la novela contemporánea», en *Crítica interna*, Taurus, Madrid, 1961, pp. 261-279.

(3) Julio Cortázar: *Final del juego*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964, p. 53. Los números de páginas entre paréntesis corresponden a esta edición.

musicales crea en el auditorio. La música, dispuesta de tal manera, ataca al público inyectándole una formidable dosis de euforia que termina destruyendo al creador del fluido excitante (el maestro), sus músicos e instrumentos.

¿Quién podía prever un desenlace tan insólito, si la gente era tan tranquila y bien dispuesta que prefería lo malo conocido a lo bueno por conocer, que exigía, ante todo, un profundo respeto por su digestión y tranquilidad?

Luego el narrador-testigo sugiere en forma intrascendente un fondo musical paralelo a la narración cuando dice que con Mendelssohn el público se pondría cómodo, *Don Juan* les brindaría tonaditas silbables, Debussy los haría sentirse artistas, y, finalmente, el plato fuerte: el «sordo genial» [54].

La primera observación de anormalidad en la conducta del público se percibe desde el principio de la narración. Se nota que cualquier cosa que el maestro hacía era motivo de ovación, «como ahora que su entrada estaba provocando un entusiasmo fuera de lo común» [54].

Entre la sugerencia de la señora Jonatán: «Lea al dorso del programa, hay un artículo tan delicado del doctor Palacín» [55], y la lectura del mismo: «Leí el artículo del doctor Palacín» [55], habían sido ejecutados *El sueño de una noche de verano,* de Félix Mendelssohn, y el poema sinfónico *Don Juan,* de Ricardo Strauss. Consideramos que habían transcurrido unos cuarenta minutos. El narrador no podía justificar los arrebatos del público, que cada vez parecía más incapaz de contener su emoción.

Las charlas e impresiones observadas durante este intervalo permiten esbozar una pintura del clima que existía en el recinto del teatro Corona durante la ejecución de las dos primeras obras: Mendelssohn contribuyó a la creación de un ambiente delicadamente romántico, sensible a la naturaleza e impregnado de un entusiasmo mesurado. Luego, Ricardo Strauss remarca la exaltación romántica, permitiendo que aumente el entusiasmo hasta el grado de euforia colectiva.

Las manifestaciones exageradas del público «me harán pensar en las influencias atmosféricas, la humedad o las manchas solares, cosas que suelen afectar los comportamientos humanos» [57-58], dice el narrador. Ello sugiere una especie de posesión o ataque que la música, dispuesta de esa manera, obraba sobre aquel público. También observamos claramente el paso escalonado de lo social a lo ritual.

Al terminar *La mer,* el narrador nos indica que la ovación era apenas algo menor que la obtenida con Strauss. Con Debussy, la atmósfera del teatro parece llenarse con los claros dejados por Men-

delssohn y Strauss. Ahora se respira un aire más denso, su música transmite sensaciones objetivas más dinámicas y sugiere el misterio de las profundidades.

Las descripciones sonoras de *La mer* van imprimiendo paulatinamente una monotonía hipnótica, rica en impresiones estilizadas. Un impresionismo vibratorio va conformando en el auditorio una idea de eterno retorno —las aguas que llegan y se alejan incesantemente—, sugiriendo la existencia de un inconsciente colectivo adentrado en las misteriosas e insondables profundidades de la mente humana.

«Los aplausos habían empezado con menos violencia que en la primera parte del concierto»; «no se aplaudía *Don Juan* ni *La mer* (o mejor sus efectos), sino solamente al maestro y al sentimiento colectivo que envolvía la sala» [60].

Aquí notamos dos marcas importantes. Por un lado, el «o mejor sus efectos» —que Cortázar pone entre paréntesis— nos da la pauta del impacto que estaba causando la música sobre los espectadores (una especie de ataque que se hace cada vez más notorio), y luego ese «sentimiento colectivo que envolvía la sala», que constituye una prueba más de que un extraño y pesado magnetismo había posesionado al auditorio.

A los ojos del narrador, el entusiasmo exacerbado que lo rodeaba rayaba en lo absurdo, al punto que temía formar parte de esa multitud animalizada que le comenzaba a dar «entre lástima y asco» [61]. El narrador, el maestro, los músicos y un ciego que estaba entre el público («mudo testigo», algo así como un complemento de la personalidad del narrador-testigo) son los únicos que no participan en esa metamorfosis, paso de lo humano a lo animal, que se operaba exclusivamente en el público.

La *Quinta sinfonía* será el «éxtasis de la tragedia» [62]. Su primer movimiento pasa como una ráfaga vibratoria magnetizante. «El segundo (...) repercutía en la sala, donde el aire daba la impresión de estar incendiado, pero con un incendio que quemara de adentro afuera» [62]. Ya hipnotizado totalmente, el público enfrenta otra realidad, la del ritual, la del mito dionisíaco o báquico. Los acordes de la *Quinta* habrán de exaltar con singular intensidad las tempestades y triunfos del espíritu humano. Entonces nos encontramos ante una liberación triunfal y agónica; cantos de victoria y gritos estremecedores contra el destino. Ya la ceremonia ritual se halla en pleno apogeo y continuará hasta el clímax.

Una muchacha ubicada delante de la butaca del narrador da un grito, seguido de convulsiones parecidas a un orgasmo amoroso o de histeria. Luego, sus pies golpean furiosamente contra el suelo. Esta

situación se repite en la primera fila de la tertulia. A todo esto, la gente estaba pendiente tan sólo de los movimientos del maestro, su orquesta y la hipnótica música que descendía desde el escenario como lava hirviente.

La felina marcha iniciada hacia el podio por la señora de rojo (una de las ménades, pero la principal, la sacerdotisa), sus cinco seguidores y luego el resto del público —con excepción del narrador y el ciego— marca el final de la *Quinta sinfonía.*

Esa fantástica cópula orquesta-público, posible mediante el encantamiento operado por la música, comienza su arrolladora marcha seminal que ha de culminar con los acordes finales, estallando furiosamente en fabuloso orgasmo: «Entre dos estallidos de la orquesta oí gritar otra vez (...). Y con él los primeros aplausos, sobre la música, incapaces de retenerse más tiempo, como si en ese jadeo de amor que venían sosteniendo el cuerpo masculino de la orquesta con la enorme hembra de la sala entregada, ésta no hubiera querido esperar el goce viril y se abandonara a su placer entre retorcimientos quejumbrosos y gritos de insoportable voluptuosidad» [64].

El narrador va describiendo una sensación paralela, a la vez que coincidente, con el desplazamiento de la mujer de rojo y sus seguidores, hacia el centro de la platea, tal como si fueran todos ellos juntos una descarga de espermatozoides y ella, la ménade - sacerdotisa, el que hará impacto en ese óvulo-orquesta cuyo centro es el maestro: «Incapaz de moverme en mi butaca, sentía a mis espaldas como un nacimiento de fuerzas, un avance paralelo al avance de la mujer de rojo y sus seguidores por el centro de la platea, que llegaban bajo el podio en el preciso momento en que el maestro, igual a un matador que envaina su estoque en el toro, metía la batuta en el último muro de sonido y se doblaba hacia adelante, como si el aire vibrante lo hubiese corneado con el impulso final» [64]. El resto es una descripción masiva de esta formidable eyaculación humana, coincidente con el final de la *Quinta* y sus reverberaciones sonoras hasta la evacuación de la sala.

Los ecos de la música beethoveniana todavía flotan en el recinto. El maestro, sólo entonces, se dará cuenta de la anormal manifestación de entusiasmo del público. Pero ya será víctima de todos ellos irremediablemente.

Esta confusión —al igual que toda confusión o desorientación— tiende a una dinámica cíclica. Eso explica por qué la cópula descripta tiene, a veces, lo masculino actuando como femenino y viceversa. El narrador captará esa confusión y nos dirá que el estrépito era «tan monstruoso que ya empezaba a semejarse al silencio» [67].

La prolongación de los ecos de la *Quinta* seguían excitando a aquella masa humana que continuaba saliendo de los palcos, profiriendo penetrantes gritos «que el público de la platea repetía y coreaba incansable» [69].

Al cabo de algunos minutos esa verdadera orgía decrece en intensidad y el «inmenso clamor desesperado, el debilitamiento de los gritos que al fin cesaron, la retirada confusa y murmurante de parte del público» [69] van desdibujando lentamente el sensual rostro de lo poseído, después de tan desenfrenada cópula. Las gentes se desplazan hacia el exterior del teatro Corona con paso torpe, como borrachos, con sus ropas rasgadas y sus cuerpos envueltos en una densa transpiración sanguinolenta.

Todo parece volver a la normalidad. Las ménades (la mujer de rojo, la señora de Jonatán, las hijas del doctor Epifanía y otras frenéticas mujeres del público) han servido excepcionalmente en la ceremonia ritual.

La bacanal concluye con una visión antropofágica; el sacrificio humano ha sido consumado (el maestro y quizá sus músicos han pagado tributo). Las voces del coro bestial, los estrépitos y los restos de melodía que todavía vagan por el recinto, se diluyen lentamente, dejando paso al aturdimiento propio de las pesadillas horrendas.

A la luz de lo expuesto en este trabajo, es notorio el paralelismo entre la narración y la música. Desde Mendelssohn, que crea en el auditorio un clima de moderada exaltación, luego apoyado e incrementado por el *Don Juan* de Strauss, hasta llegar, con Debussy, al punto de mayor densidad y magnetismo atmosféricos. Y, al final, la *Quinta sinfonía* desata verdaderas ráfagas vibratorias hacia el público que, ya hipersensibilizado, reacciona con furioso e inevitable estallido extático.

Apagados los acordes musicales, sus resonancias siguen afectando al público hasta que, junto con la narración, comienzan a debilitarse simultánea y acompasadamente, conservando el paralelismo ya apuntado. Es en este punto donde no coincidimos con lo que dice Mastrángelo (4): «... el final de *Las ménades* no está a la altura de su desarrollo». Creyendo haber demostrado la existencia y desarrollo del paralelismo entre narración y música hasta el final del cuento, al remate esperado corresponde la cesación de las últimas resonancias melódicas. Así, narración y música van perdiendo sus fuerzas paralelamente. Luego ese final pudiera no estar a la *altura* deseada por Mastrángelo, pero sí está a *tono* con el fenómeno que nos ocupa.

(4) Carlos Mastrángelo: «Usted, yo, los cuentos de Julio Cortázar y su autor», en *Revista de la Universidad Nacional de Córdoba* núm. 5, Argentina, noviembre-diciembre 1969, página 1131.

No solamente creemos que el final de *Las ménades* es perfectamente válido con respecto al desarrollo, sino bastante lógico también.

A lo largo de la secuencia interpretativa de las cuatro obras que componen el concierto, percibimos el desplazamiento y la mutación de la ceremonia social hacia la ceremonia ritual, lo que equivale a hablar de la transición de lo real a lo fantástico.

Por último, considerando que el fenómeno que nos ocupa añade al cuento una dimensión más: la auditiva (con lo cual *Las ménades* invade el campo de la cinematografía), sugerimos su comprobación experimental por vía audiovisual, en la seguridad de lograr una percepción más fiel y aproximada a lo expresado por Cortázar.

ANTONIO PLANELLS

The Catholic University of America
WASHINGTON, D. C.

(CARTA DE JULIO CORTAZAR A PROPOSITO DEL PRESENTE ARTICULO)

«*París, 14 de mayo de 1973.*

Estimado Antonio Planells:

Muchas gracias por su envío, que acabo de leer.

Me parece que su interpretación de Las ménades *es perfectamente justa. En la época en que yo iba casi diariamente a los conciertos de Buenos Aires (y de uno de ellos salió el cuento, escrito casi de inmediato) me impresionaba una extraña sensación de amenaza que me parecía advertir en el histérico entusiasmo del público. Esto llegó a su límite cuando Arturo Toscanini dirigió conciertos en el Colón, y llegué a sentir algo muy parecido al miedo. Mi propio entusiasmo, provocado casi siempre por los compositores y no por los intérpretes (que suelen desplazar a los primeros en el ánimo de los oyentes, cosa por lo demás comprensible y muchas veces justa), se sentía como aislado en una especie de jungla de alaridos de la que procuraba alejarme lo antes posible. Usted ha visto muy bien el paso de la ceremonia social a la ritual, con sus consecuencias; y me alegra que haya entendido sin rodeos el canibalismo final, pues algunos críticos han preferido eufemismos más fáciles, que desvirtúan completamente el tono y la intención del relato.*

Es muy curioso —y reconfortante— que en el último párrafo vea usted el cuento como posible dimensión de lo cinematográfico. A tal punto tiene razón, que le agradará saber que Luis Buñuel me escribió hace más de quince años, con la intención de hacer un sketch *en una película que contendría otros episodios. Estaba entusiasmado con la idea, y naturalmente dispuesto a dar rienda suelta a un sadismo delirante en las últimas secuencias. Los censores españoles, según parece, eran menos sádicos que nosotros, y no hubo película. Lástima, ¿no?*

Gracias de nuevo por su trabajo, y créame su lector y amigo,

JULIO CORTAZAR.»

MUSICA Y TEXTO

José Ramón Encinar: un homenaje a Cortázar

En marzo de 1971, y con una obra basada en un poema de Beckett, José Ramón Encinar comenzaba su labor de creación musical. Esta obra, para voz (destinada a María Aragón), vibráfono, guitarra eléctrica, oboe y celesta, no llegó a terminarse, dado que, pocos meses después, el curso de verano de la Accademia Chigiana de Siena y, sobre todo, el encuentro con Franco Donatoni van a suponer un cambio en los planteamientos estéticos del compositor. Como consecuencia de este giro, Encinar escribe *Quinteto II* (1) y, seguidamente, *Homenaje a J. Cortázar* (2), la única de sus obras en la que toma como punto de partida un texto (3), y con el solo objeto de hacer un homenaje al autor de *Rayuela.*

El proceso instrumental de *Homenaje a J. Cortázar* está apoyado en la variación continua sobre un material dado (incluido como parte integral de la obra), que se basa en un intervalo de quinta disminuida, en el que está patente la influencia de Anton von Webern. El material, entonces, abarca los 33 primeros compases, siendo el resto de la obra sucesivas lecturas transformadas, variaciones en las que se respeta constantemente, eso sí, la dinámica de dicho material.

El criterio de selección del texto es puramente aleatorio. Se sigue una ordenación numérica, pero sin ninguna función específica. La voz abarca una gama que va desde el aire hasta el canto, pasando por el sonido inarticulado y el sonido articulado. El poema va reducido a fonemas irreconocibles para evitar las imágenes de la palabra. Encinar ha tenido presente la «amnesia semántica» de Marcel Duchamp; ha querido conservar el simbolismo, la doble tensión (una tensión creciente, lograda con sonidos entrecortados que no terminan nunca)

(1) Para arpa, clavicémbalo, guitarra, viola y violencelo. Estrenada en Siena, en agosto de 1971, dirigida por el autor.

(2) Para mezzosoprano, «piccolo», flauta, fagot y contrafagot. Se terminó el 30 de octubre de 1971. Estrenada el 7 de junio de 1974, en el Colegio Mayor «Santa María del Espíritu Santo», en un concierto del INI, dirigida por el autor e interpretada por el Grupo Koan, con María Aragón como solista. Existe una versión escénica, consistente en focos de luz que iluminan a cantante, instrumentistas y director, para comunicar la tensión con gestos.

(3) El poema «La hoguera donde arde una», de Julio Cortázar, que aparece en *La vuelta al día en ochenta mundos.*

que se vislumbra en el poema: la producida por la muerte de él y la que acaba en el orgasmo.

La obra se divide en los siguientes fragmentos: 1A, 2A, 1B, 3A, 4A, 2B, 5A, 6A, 3B, 1A negativo, pausa y final (1A + 3A + 4A + 2A = = coda) (4). En 1A se expone el material, neutro en cuanto a tensión, constituido por los intervalos originados por todas las notas. Va perdiendo densidad poco a poco. Primero termina el contrafagot; a continuación, el flautín; después, la flauta, y por último, el fagot.

La primera variación tiene lugar en 2A (33 compases) y consiste en una lectura del material al revés. El fagot y la flauta sólo intervienen en los intervalos de quinta disminuida; el flautín, en los de séptima mayor, y el contrafagot, en los de segunda menor. El orden con que finalizan los instrumentos es inverso al fragmento anterior: fagot, flauta, flautín, contrafagot. Aún se percibe una relajación absoluta.

El camino que recorre la voz en 1B es: aire, sonido inarticulado y sonido articulado, utilizando inspiración y expiración para cualquiera de ellos. La voz tiene, durante toda la obra, la misma tensión, acrecentada sólo al final. En estas partes, en las que interviene la voz, los instrumentos son neutros.

En la variación instrumental 3A (33 compases), que termina con la intervención del fagot, se respetan únicamente las notas iniciales: si bemol, mi, mi, si bemol. En los espacios comprendidos entre estas notas, alternativamente, tocan o no los instrumentos.

En 4A (33 compases) aparecen las notas tal como estaban en el material, pero agrupadas de un cierto modo. No hay silencios. El tiempo de ataque tiene una representación plástica.

En 2B los instrumentos quedan relegados a un segundo plano, haciendo sólo aire: las dos notas reales que emiten (si bemol, mi) son para que sirvan de referencia a la cantante, que juega con ellas en diferentes octavas mediante el empleo alternativo de: sonido cerrado, sonido abierto, sonido nasal, vibrato, sin vibrar, cuartos de tono, gritos, emisión de voz interrumpida por la mano en la boca, etc. El recorrido es: aire, sonido articulado y canto. Al final se mantiene la voz sin instrumentos.

5A tiene una duración inferior a los anteriores fragmentos (11 compases) y es muy semejante a 6A, con la diferencia de que en este último la aparición de las cuatro notas está referida a figuras. 6A consta de 25 compases: sólo cuenta mientras están todos los instrumentos sonando (si un instrumento no toca es porque en ese momento no tiene nada en el material).

(4) A es la parte instrumental y B la parte vocal.

3B es un juego continuo con todas las notas del material. No suenan nunca juntos los instrumentos (que hacen aire) y la voz (que hace aire y canto). Hay voz hablada, voz hablada con emisión de aire hacia abajo o hacia arriba, cuartos de tono, notas intermitentes con la mano en la boca, trinos, gritos, fonemas que son la conjunción de dos, etc. Cada vez se va haciendo más libre la parte vocal.

En 1A negativo hay estrechamientos del material de cada instrumento para conseguir que el último en acabar sea, sucesivamente, la flauta, el flautín, el fagot y el contrafagot.

Al final intervienen instrumentos y voz, todos ellos como elementos de tensión. Cada instrumento recoge un momento de una de las variaciones, aquella en la que su participación haya sido más tensa. Todos los sonidos que emite la voz son articulados. La tensión va creciendo, sobre todo por la respiración entrecortada y la sensación de ahogo, que culmina en un grito con el si bemol, mi, mi, si bemol.

MARY CARMEN DE CELIS

Sorias, 11, 2.º B
SALAMANCA

LOS «TERRITORIOS PLASTICOS» DE JULIO CORTAZAR

Julio Cortázar se extraña en una de las páginas de *Territorios* de que la crítica no haya sabido ver todavía que, antes que de la palabra en un nivel literario, las razones motoras de muchos de sus textos le vienen de la música y de la pintura. Y a continuación nos cita los nombres clave de su experiencia fundamentadora, donde aparecen, para el segundo de los géneros citados, los de Botticelli, Turner, Whistler, Klee, Magritte, Max Ernst. Nos afirma asimismo cómo, durante los últimos años, ha sentido «el deseo de caminar paralelamente a amigos pintores, imagineros y fotógrafos» y que ha escrito «porque Alechinsky, porque Antonio Gálvez, porque Torres Agüero, porque Julio Silva, porque Reinhoud, porque Leopoldo Novoa». Dice, en fin, que «las puertas del pasado... se abren de par en par apenas hay colores y reflejos».

Territorios es una recopilación de textos a propósito de la obra de artistas plásticos contemporáneos. La mayoría de esos textos habían visto ya la luz en otros volúmenes *(Ultimo «round», Alguien que anda por ahí, La vuelta al día en ochenta mundos),* algunos son inéditos y otros no han encontrado cabida en ella (Du Champ, Dalí, Tapies, entre los que puedo recordar). *Territorios* fue editado en 1978 por Siglo Veintiuno Editores, S. A.

No voy a tratar yo de las relaciones entre la obra literaria de Cortázar y sus afinidades en el campo de la plástica. Sí me interesa enormemente desde el punto de vista de la crítica y de la historia del arte considerar sus enfoques y actitud estética, sobre todo frente a la pintura. Y digo «sobre todo» porque entre las obras de que se ha ocupado sólo figura un escultor: el belga Reinhoud. Lo que no ha de sorprender, pues, como ya se vislumbra en las citas que he dado más arriba, la sensibilidad por el color resulta mucho más exacerbada en Cortázar que por los dispositivos volumétricos en el espacio. Y es que el recuerdo, la memoria, es bidimensional: «las visiones se despliegan en la pantalla de los párpados».

No creo que quede otro remedio, por más árido que pueda resultarle al lector, que empezar viendo quiénes son los pintores sobre los que ha escrito Cortázar. Es como tendrá entonces más sentido. Por orden alfabético, son los siguientes: Agüero (Leo), Alechinsky (Pierre), Borges (Jacobo), Dalí (Salvador), Demarco (Hugo), Duchamp (Marcel), Llinás (Guido), Nierman (Leonardo), Novoa (Leopoldo), Reinhoud, Saura (Antonio), Silva (Julio), Tapies (Antoni), Thiercelin (Jean), Tomasello (Luis), Wölfli, Zötl (Alois). Quizá valga la pena indicar, de paso, que en *Territorios* y *Ultimo «round»* encontramos ilustraciones de Pol Bury, Dalí, Delvaux, Duchamp, Folon, Antonio Seguí. Cinco de los artistas del primer grupo, que es el que aquí nos interesa, gozan de la suficiente fama como para que, prácticamente, nadie que frecuente mínimamente las historias del arte los ignore: Alechinsky, Dalí, Duchamp, Saura y Tapies. En cuanto a los restantes, debo confesar que yo desconocía completamente la obra de Borges, Demarco, Llinás y Nierman, pero que, a través de las reproducciones que figuran en *Territorios,* me arriesgaré a situar a un nivel comparativamente semejante a la de los ocho que completan la lista. Es decir, la de unos artistas en plena madurez creativa —aunque también aquí con dos excepciones importantes: Wölfli y Zötl, ya desaparecidos— de los que se ocupa con frecuencia la crítica especializada y cuyo prestigio va en constante aumento. Completaré estas primeras consideraciones generales sobre los artículos de Cortázar relativos a las artes plásticas aclarando que, curiosamente, en los artículos sobre Dalí y Duchamp el escritor hace más bien referencia a aspectos caracteriológicos de ambos personajes. Muy positivamente, es cierto, pero de modo que deja dichos textos fuera del ámbito de que a continuación será cuestión y que se basa únicamente en los dedicados a los catorce pintores que quedan en la lista alfabética dada una vez descartados, pues, por pura exigencia metodológica, los nombres de Dalí, Duchamp y Reinhoud.

Una primera indicación significativa se desprende de la consideración de la obra de los pintores en cuestión. Y es la exigencia electiva de que hace gala Cortázar. La cosa tiene tanto más mérito cuanto que, en general, el comportamiento de los escritores suele ser en estos asuntos bastante discordante, cuando no puramente oportunista. Porque o se prestan a escribir maravillas sobre la obra de cualquiera de sus amigos, sea o no aquélla del merecimiento suficiente, o ceden a interesadas exigencias comerciales del mundillo del arte, o sólo se dignan poner la pluma al servicio de los nombres de relumbrón. Sí, Cortázar también escribe sobre sus amigos (los

catorce lo son) y, lo que es más, casi sólo de sus amigos. Pero únicamente, y la salvedad es de peso, en la medida en que coincide con ellos en el arranque, proceso y exigencias de la creación, en la medida en que la del pintor resuene al diapasón de la suya propia. Peligroso compromiso, si los hay, pues, en la tesitura, la mediocridad de una tela comentada no podría menos que reflejar la mediocridad intelectual y literaria del escritor. Esta interdependencia, este riesgo, no se da, naturalmente, cuando el escritor no se juega nada, cuando un texto es simple ejercicio de estilo y no eco de profundas afinidades.

Pero Cortázar escribe comprometidamente. ¿Por qué? ¿Cómo escribe?

Aquí conviene considerar de nuevo la obra de los artistas que lo han inspirado. ¿Cuál es su universo plástico, temático? A primera vista, sumamente variado. Sin embargo, un análisis más detallado permite realizar ciertas agrupaciones iniciales y pasar luego al descubrimiento de insospechadas afinidades y unidad. A grandes rasgos, tenemos, para empezar, la clásica dicotomía entre pintura abstracta y figurativa. Ahora bien, cuando examinamos las creaciones de los artistas pertenecientes a la tendencia figurativa, no tardamos en observar el tono general que las engloba. Podemos, en efecto, catalogarlas bajo varios apartados, pero su sola nomenclatura nos ofrece ya la pista de las conexiones que las relacionan: realismo mágico, realismo fantástico, realismo poético, expresionismo, surrealismo. En cuanto a las creaciones que se sitúan dentro de la tendencia abstraccionista, su diversidad se nos antoja al comienzo, salvo en su género, más difícilmente englobable en el mismo horizonte tonal: abstracción geométrica o constructiva, abstracción matérica, abstracción gestual. Pero se resuelve el problema a partir de conceptos tales como los de luz, reflejo, solidez estructural. Al fin, obras figurativas y obras abstractas hallarán en lo que les da su mayor peso ontológico, su densidad existencial, el engarce totalizador. Son la riqueza polisémica o, si se quiere, su potencialidad de misterio y la «optimalidad compositiva». Ambas expresiones traducen dos de los conceptos o categorías fundamentales de la estética. Y ahí está lo sorprendente de Cortázar en su relación con las artes plásticas: que sin haberlas explicitado nunca, que sin haber sido nunca consciente de ellas, desde ellas, a partir de ellas, de esas categorías estéticas esenciales, haya derivado no sólo su actitud general frente a la pintura, sino las formulaciones que a la misma aplica a lo largo de los textos considerados.

Lo primero que en una obra pictórica atrae a Cortázar son las convergencias que en aquélla se den con obsesiones de su infancia, con las sensaciones primigenias a las que tiene que volver la memoria cada vez que intentamos comprender algo, ver realmente algo, con esos meandros de un pasado (¿vivido?, ¿inventado?) donde sólo nos es dado encontrarnos un poco a nosotros mismos, descifrar fugitivos chispazos de nuestra imagen. Rara caverna repleta de inagotables tesoros donde únicamente son capaces de sumergirse insaciables los escritores. A Cortázar le gustará, sin duda, esta cita que le ofrezco de Mme. de Staël: «Si fuéramos capaces de imaginar las impresiones de que nuestra alma debió ser capaz antes de conocer la palabra, concebiríamos mejor el efecto de la pintura y de la música.» Obra que a tales arcanos conduzca, que tal pensamiento alimente, no puede ser obra nimia o vulgar.

Recuerdos de color, recuerdos de luz, de esas irisaciones que nos ofrecían el secreto todo del universo. Canicas multicolores y aventureras. ¡El juego! Cuando una tela nos empuja a «abandonar las tareas del hastío y ascender hacia los recintos donde nos esperan los juegos, entrar en los lisos palacios rectangulares que se abren a las fiestas» *(Territorios,* Alechinsky). Como Demarco, que «se vale del rigor como aliado del juego para montar estrictas máquinas de belleza». Cortázar se siente irresistiblemente atraído por la improvisación, la fantasía, el juego, el azar. Sinónimos de libertad, de libertad creadora, libertad de la mano, sismógrafo de la del espíritu. Libertad que no es «lo que salga», «no importa qué», sino sólo la consecuencia última, el premio absoluto de todo un proceso de rigor, de la técnica trascendida por la inspiración. «Lo que da a las imágenes de Zötl esa calidad que sólo puede reflejar la palabra inglesa *uncanny,* es la etapa final del proceso, ese instante en la ejecución de un texto o de una lámina en que el creador ejercita soberanamente su libertad.» Raros son los fragmentos en los que Cortázar hace incursiones por terrenos de la estética, pero qué bien fundadas están entonces sus proposiciones en aquellas categorías que he mencionado, clave de bóveda del juicio estético. No se le escapa a Cortázar, en efecto, la necesidad de la «optimalidad compositiva» como condición *sine qua non* del ser de la obra de arte en tanto que tal y, bajo otro punto de vista, como condición *a priori* de posibilidad de su virtualidad vehiculadora de sentido o contenido, cualquiera que éste sea. Dice así Cortázar hablando de la obra de Agüero: «he sentido que la contemplación apasionada e inocente de estas pinturas llevaba a un lento traslado, a un territorio en el que

un trabajo de sutil organización formal facilitaba algo más que el alto término estético de cada tela de Agüero». No otra cosa escribe Gilson en *Pintura y realidad:* «Una tela mal ejecutada es una mala tela, porque todas sus otras cualidades, por importantes que sean, sólo alcanzan la existencia pictórica por la ejecución.»

Pero un escritor no puede encerrarse en su memoria, limitarse a sus desvanecidos laberintos. La memoria, el pasado, sólo tienen sentido en tanto que alas de la imaginación, sostén del vuelo hacia los parajes de más allá del mundo, de la otra cara de la realidad. Esa es otra de las cualidades de la obra de arte que subyuga a Cortázar y que le empuja a apropiársela por absorción de sus linfas nutricias. La potencialidad de misterio de la creación artística que reviste a las formas de exuberante polisemia. Podemos darle otra caracterización a tal propiedad imprescindible a cualquier creación que se pretenda cabal, que aspire a algo más que a quedarse en elemento decorativo, la de «ambigüedad», de obra abierta. A veces se oculta algo pavoroso tras el embrujador canto de las sirenas. Cortázar se entrega fácilmente a las obras que saben proporcionar tales sortilegios. El cuadro se le ofrece entonces como invitación de viaje a «tierras incógnitas», de «navegación» por procelosos mares, de un abandonarse a lo «desconocido», «cargado de amenazas». También aquí se identifica el escritor con los impulsos, con los instintos, con los procesos creadores del pintor. El arte es, en gran parte, ese desvelar «una realidad secreta que sólo el pintor y el escritor pueden imaginar». Otra vez podemos ofrecer en paralelo una proposición de Gilson del mismo orden, todavía más explícita: «La función propia del pintor es producir obras así, testigos de un universo posible distinto del nuestro, donde los colores y las formas se hallan liberadas de sus funciones naturales para ser tan sólo los signos sensibles de la inteligibilidad de lo real.» Como acierta a ver Cortázar en Zötl, «capaz de potenciar fabulosamente la alianza de lo imaginario con los visible y tangible».

Un paso más y tendremos cerrado el círculo de las leyes estéticas constitutivas del ente artístico. Porque hay que afirmar, una vez más, que el verdadero arte no ha sido nunca, no puede ser, naturalista. Atención: realista o figurativo no quiere decir forzosamente naturalista; como abstracto no quiere decir forzosamente sin contenido. No se le ha escapado a Cortázar esa exigencia del arte plástico. Y nos explica: «He ido aportando aquí y allá algunos retoques a la visión naturalista de las cosas.» La pintura no es, en tanto que arte, reproducción de la realidad, sino signo de *una* realidad,

«como estos signos que tu mano orienta a una difícil libertad de pájaros».

Pocas son las citas de carácter estético de Cortázar que he dado para un volumen de 140 páginas y algunos textos más. Pero no hay otras. O casi. Entonces, ¿cómo escribe Cortázar sobre los pintores? Será mi último punto.

Un escritor que se ocupa de arte, suele hacer una de estas dos cosas: o se adapta al género histórico-crítico o se dedica a producir un texto para el que la obra plástica no ha sido más que un pretexto. Y no suelen despertar tales textos deseos de conocer la pintura u otra creación de la que se le supone hablar.

Cortázar, y no lo digo simplemente como halago, soslaya muy inteligentemente ambos escollos. Ni nos describe las obras, ni las enjuicia estéticamente, ni hace filosofía, ni se saca de la manga bonitos y líricos párrafos pretendidamente inspirados en una expresión plástica. ¿Qué hace pues? Entrar a saco en las pinturas que ama, inventar historias, aventuras, establecer analogías. Creo que habría que definir así sus escritos sobre arte: plasmación de un universo analógico. Literatura y pintura son dos lenguajes irreductibles, intraducibles uno en términos de otro. Sí pueden, en cambio, emerger de los mismos trasfondos, de las mismas emociones, empaparnos en la misma sugestión. Una y otra creación pueden marchar paralelamente obedeciendo a la misma tonalidad. Un texto de Cortázar sobre un artista despierta inmediatamente el deseo de conocer más a fondo su obra. Toda obra plástica es digna y parece estar esperando un texto de Cortázar. Es otra vía que la del crítico, del esteta o del historiador, pero complementaria y enriquecedora. Me gustaría, a este propósito, introducir una pequeña modificación en la siguiente proposición de Cortázar: «Si hay una pintura que reclama al crítico como intercesor, hay otra que por derecho propio prefiere la voz del poeta.» Yo diría: «Hay aspectos de una obra que reclaman al crítico como intercesor, y otros que prefieren la voz del poeta.» Aunque sólo la del poeta que, al igual que Cortázar, sea capaz de apropiársela entrañablemente y dejarla, al mismo tiempo, incólume y autónoma. Que sea capaz de amar la pintura con la comprensión y con toda la exigencia del acto creador.

ANTONIO URRUTIA

35, rue Condorcet
75009 PARIS

GALERIA DE ARTE EN LA OBRA DE JULIO CORTAZAR

La aproximación al mito literario llamado Julio Cortázar ha sido copiosamente abordada en nuestros días por la crítica y el ensayo. Este estudio pretende hacerlo desde el arte y con el arte. En efecto, como un hecho incontrovertible, la crítica ha subrayado en sus escritos una cuantía de referencias, citas, obras y alusiones artísticas que, si bien le convierten en un escritor vastísimamente culturizado, le transforman a su vez en un escritor para minorías igualmente sensibilizadas por el arte. No obstante, un acercamiento minucioso y detallado desde esta perspectiva permite afirmar que la intromisión del arte en su obra trasciende lo erudito, lo pedante y se convierte en una regla más del *juego-lectura* cortaciano. Regla que origina a veces un estilo hermético, un lenguaje esotérico, que suscita imágenes metafóricas; regla, en fin, que busca una expresión común y universal de las ideas, sensaciones y sentimientos, expresados primero, y ante todo, en el contexto literario, desde su oficio de escritor, pero factiblemente transformados, con la complicidad del lector, en una obra de arte concreta, en un determinado pintor o escultor, en una referencia musical. Sólo en este sentido Cortázar utiliza todo el arte que no es literatura para crear, dentro de su estilo literario, *las transformaciones, figuraciones* e *imágenes artísticas* basadas en un pensamiento metafórico, aunque el proceso difiera en cada una de ellas.

Las *transformaciones artísticas* ofrecen a Cortázar dos posibilidades: *Palabra-Pintura* y *«ser ficticio-ser artista»*. La *Palabra-Pintura* es un juego conceptual, un salto en imágenes realizado por La Maga, personaje de Rayuela, y que en esquema se afectúa así:

PALABRA	CROMATISMO PICTORICO	PENSAMIENTO METAFORICO	PINTORES
«Alguna frase»	verde blanca	era	*Atlan* *Estève*
«Un sonido»		crecía como	*Manessier* *W. Lam* *Piaubert* *Max Ernst*
«De las palabras»		veía nacer	*Deyrolles* *Bissière*
«Hablaba»		y de golpe era	*Friedländer* *Villon*
«Ontología empírica»	azules rosas amarillo pálido blanquecinas (1)		

Esta «transformación», de indudable fuerza creadora, evidencia un Cortázar barroco, ecléctico y profundo conocedor del arte. La selección de pintores hecha por el escritor corresponde a tres movimientos pictóricos del arte contemporáneo: la abstracción poética (Bissière, Atlan, Estève, Manessier, Piaubert y Deyrolles), el surrealismo (Lam y Ernst) y el cubismo impresionista de Villon, de los que Cortázar aprehende su más genuino significado artístico. Era necesario que el surrealismo estuviera presente, porque la escena tiene mucho de evocación fantástica, maravillosa, casi onírica: *La Maga,* «ayudada por *la oscuridad* de la pieza y el cigarrillo» (*Rayuela,* p. 159), protagoniza la transformación. Era igualmente necesario que la abstracción poética estuviera ampliamente representada porque Cortázar, al igual que estos pintores, se niega a mostrar las cosas tal cual son y prefiere sugerir, evocar, lo que hay de menos visible en el mundo exterior traduciéndolo en equivalentes cromáticos. Las palabras también tienen color en Julio Cortázar: se observará que la imagen iniciada con una referencia cromática («verde, blanca») se cierra igualmente con otro cromatismo («azul, rosa, amarillo, blanco») y que ambos se aplican a la expresión hablada. El cubismo impresionista de Villon trata, con su presencia, de conciliar tendencias opuestas, al igual que en su obra: lo real (alguien que habla) con lo abstracto (resonancias convertidas en una enumeración de pintores).

La selección de pintores, que en principio parece responder a criterios subjetivos, se le impone luego a Cortázar por sus afinida-

(1) *Rayuela,* cap. 26, p. 159 (Editorial Sudamericana, 1968).

des expresivas con el arte pictórico elegido. Otro tanto va a ocurrir con la transformación del *Ser-Ficticio* en *Ser-Artístico: Oliveira, La Maga,* personajes de «Rayuela», y *Hèlène,* personaje de «62 Modelo para armar», quedan asociados con la personalidad artística de determinados pintores y determinados escultores. *Oliveira* transcurre por las páginas de «Rayuela» siendo un *Mondrian (Rayuela,* pp. 95, 112, 113); *La Maga,* siendo *Vieira da Silva (Rayuela,* p. 95), y *Helène* quedará primero identificada con *Arp, Brancusi* y *Hajdu* (62, pp. 76 y 77), y luego con la obra de Marcel Duchamp *La Mariée* (62, p. 77). Es evidente que Cortázar se propone ahora establecer un juego de comparaciones entre el psiquismo de sus personajes y el significado de estos artistas; pero al suprimir el adverbio «como», nexo de unión entre unos y otros, e introducir el verbo «ser», fusiona la personalidad literaria con la artística y tácitamente les da a sus seres ficticios la misma fuerza expresiva, enigma e interpretación que el *lector-espectador* puede buscar y hallar frente a las obras de estos artistas.

Las concesiones de Cortázar para facilitar al lector esta transformación son mínimas. En el caso *Oliveira-Mondrian.* el escritor insinúa una analogía («un espíritu lleno de rigor») que resulta insuficiente («yo digo un Mondrian»). *La Maga* asume el ser de la pintora portuguesa María Helena Vieira da Silva mediante el concepto «realidad», pero el concepto es ambiguo: hay una realidad Vieira da Silva y una realidad Mondrian, y Cortázar trata de diferenciar a dos seres tanto como a dos artistas. En *Hélène* todo induce a ver en ella una obra escultórica: «un gusto a sílex en el beso», «una respiración del mármol» e incluso una sensación táctil: «fría, astuta, indiferente»; pero hecha esta primera concesión, bruscamente la transforma en la obra pictórica de Duchamp, calificada por Octavio Paz como una de las más herméticas de nuestro siglo. Hay, pues, una intencionalidad palmaria en Cortázar para que la interpretación de estas transformaciones se realice una vez más con el arte; vuelve a ser una hipótesis lanzada al lector para que con su complicidad vea en estos seres literarios lo que Cortázar omite describir, pero que de alguna manera todos sabemos: Asumir *Oliveira* la personalidad artística de Mondrian implica convertirle en un ser abstracto, filosófico, con una estructura mental hecha de compartimientos estancos, múltiples e incomunicables; presupone reconocer en él un ser analítico, de mente precisa, exacta, pero con riesgo de destruir todo lo que analiza, un ser que carece de centro unitario y se proyecta en las páginas de la novela hacia la búsqueda desesperada e irónica de lo absoluto. Asumir

La Maga la personalidad artística de Vieira da Silva es ante todo una comparación entre el psiquismo de La Maga con lo artístico de la pintora y para descifrarla hay que recurrir a la abstracción poética de esta última, a su fragmentación minúscula y vacilante en sus lienzos, a su variado cromatismo, a sus formas misteriosas y a su enorme capacidad evocadora. Sólo desde esta forma de hacer, de pintar, se vislumbra la forma de ser de La Maga, su inseguridad, su aislamiento, su fragmentada existencia, sus múltiples facetas, su matización humana, su misteriosa personalidad. *Hélène* tiende al enigma desde el Cubismo de Brancusi, el Dadaísmo y luego el Surrealismo de Arp, la abstracción de Hajdu y la complejidad de «La Mariée». Cortázar ha recurrido al contenido esencial de estos artistas por encima de sus particularidades para presentar al lector una *Hélène* igualmente abstracta y bella, con la única belleza de la línea pura que modula su ser, pero inconcreta en sus formas, inaprensible. Una imagen de *Hélène* en la que es igualmente posible hallar el ingenio, la ironía, el amor, la frialdad, la pasión. Enigma-Hélène, mítica-Hélène, desconcertante-Hélène, como el Arte que la identifica. Una comunión ideológica, una misma finalidad expresiva, han permitido al escritor estas transformaciones rechazando apriorísticamente la metáfora literaria y creando símbolos universales que responden al contenido filosófico del Arte —la idea trasciende a la forma—, y como tales, perfectamente presentados en cualquiera de sus manifestaciones.

Un paso más en las especulaciones metafísicas de Cortázar lo constituye su teoría sobre las *figuras* expuesta en los soliloquios de Persio, personaje de su novela *Los Premios,* cuya visión estructural de lo que acontece en el buque «Malcolm» rompe la recta argumentación del libro, y origina lo que el mismo Cortázar declaró a Luis Harss «Persio... ve siempre las cosas como figuras, como conjuntos, a manera de grandes complejos y trata de explicarse los problemas desde ese punto de vista que representa una especie de supervisión» (2). El lector descubrirá que la otra perspectiva de Persio, su aludida visión metafísica, es estética: el otro lado del buque y de sus pasajeros se concretiza en una obra pictórica: «El guitarrero pintado por Picasso en 1918 y que fue de Apollinaire», que se reitera obsesivamente en las páginas de la novela.

Indiscutiblemente, las posibilidades artísticas en las que puede cristalizar esta *figura* son enormes. De todas ellas, Cortázar elige a Picasso (criterio subjetivo), y de Picasso, el Cubismo (analogía ex-

(2) Luis Harss: *Los nuestros* (Editorial Sudamericana, 1966), pp. 252-300.

presiva) y de su temática, «un hombre con la guitarra» (connotaciones simbólicas). Con todo ello, Cortázar elabora una compleja gestación, un lenguaje conceptual, casi hermenéutico; vacila entre lo pictórico y lo musical, ofusca al lector y se contradice a sí mismo. Una visión del buque que se asemeja a una pintura, una pintura en la que es factible «cambiar todas las relaciones pensadas verticalmente por el artífice, organizarse otro orden igualmente posible y aceptable» (*Los Premios,* p. 64), es decir, un *cuadro cubista* como especifica más adelante, y una primera descripción para ir armonizando, mediante un proceso metafórico («como») las partes del buque (babor, estribor, puente, palos), con las tonalidades y formas geométricas del cuadro (azuladas, negro, verde claro, dos círculos). Un pensamiento dubitativo («Persio retrocede con horror ante el riesgo de forzar una realidad cualquiera») y, finalmente, superada esta indecisión, Cortázar opta abiertamente por la figura artística, por el cuadro de Picasso, ciñendo los elementos descriptivos con el cromatismo del cuadro (*Los Premios,* pp. 65-66).

El Cubismo como fenómeno artístico ha resuelto las figuras cortazarianas, tanto en su composición formal como en su temática, La Música, representada por casi todos los pintores cubistas. De esta forma, la primigenia y plástica figura se sonoriza en la visión de Persio, adquiere resonancias musicales en su monólogo «E»: la guitarra vibra en el espacio y Persio contempla y oye «un dibujo musical que nace entorno» (*Los Premios,* p. 226). Cortázar transforma la lucha metafísica de su personaje (pictóricamente aludida en «Jinetes de Ucello»), en melodía emitida por la propia guitarra, y cuando sus acordes se atenúan, la «visión» de Persio reaparece caótica y alucinada: la popa del barco invadida por toda clase de animales. Visión que requiere un orden, orden que evoca el «Músico de Picasso que fue de Apollinaire» (*Los Premios.* p. 229), por todo lo que esta obra presupone de composición estructurada según los rígidos principios cubistas, descripción reiterada de su cromatismo y súbito rechazo de esta imagen: «pero toda persistencia en esa analogía es ya mero recuerdo y por ende error», para introducir, paradójicamente, otra analogía inspirada en el Arte Etrusco («sombras de Volterra o Cerveteri») cuya temática animalista se adapta mejor a la «visión» de Persio en esos momentos.

Diríase que Cortázar ha sido captado por su propia complejidad. Su contradicción se vuelve desafío y desconcierto para el lector: después de elaborar esta figura artística y melódica, basada en las simi-

litudes, la rechaza de nuevo categóricamente introduciendo un anónimo sujeto «visionario», una voz en *off* («¿Pero quién estaba mirando y sabiendo todo eso?» —*Los Premios,* p. 264—), demoledora de su figura:

> Y al mismo tiempo todo es como una guitarra (pero si Persio estuviera aquí proclamaría la guitarra negándose al término de comparación —no hay como, cada cosa está petrificada en su cosidad, lo demás es tramoya— sin permitir que se la empleara como juego metafórico. *(Los premios,* p. 266).

Desconcierto momentáneo, argumentación falaz en quien ha sabido crear la metáfora artística. Ciertamente el lector no descubre quién es el nuevo «contemplador» estratégicamente situado («desde lo alto», «arriba»), pero su visión del mar y del buque coincide con la de Persio y fatídicamente reaparece «el mar como lo sintió Picasso cuando pintaba el hombre de la guitarra que fue de Apollinaire» *(Los Premios,* página 266). Y, sobre todo, no se puede negar categóricamente la Metáfora, el sutil tejido de relaciones hilvanado en esto es como aquello, para terminar creando en torno al cabello de una mujer, Paula, una nueva Metáfora Artística: «cada uno la cuerda de un instrumento sigiloso que se tendería sobre kilómetros de mar, *un arpa como el arpa-mujer de Jerónimo Bosch*»... *(Los Premios,* p. 266). Cortázar, consecuentemente consigo mismo y con la intencionalidad atribuida a su teoría de las figuras, revés de una trama, tercera vía entre lo real-posible y lo fantástico-soñado, supera su contradicción y reitera en la mente de Persio la imagen del cuadro de Picasso *(Los Premios,* pp. 317 y 357), *leit-motiv* de sus disertaciones, «visión estética» de cuanto acontece en el buque Malcolm, visión calidoscópica de unos destinos que cuando se realizan inexorablemente en los personajes de la novela recobran una vez más el esteticismo que el escritor les atribuyó en un principio «la imagen del guitarrista en un cuadro que fue de Apollinaire» y Persio «una vez más ve que el músico no tiene cara, no hay más que un vago rectángulo negro, una música sin dueño, un ciego acaecer sin raíces, un barco flotando a la deriva, una novela que se acaba» *(Los Premios,* p. 403). Todo es cierto.

Cierto es también que hay un Cortázar exhaustivo frente a los recursos que el Arte ofrece a su creación literaria y uno más son las *imágenes artísticas.* Si el término imagen lo empleamos en su más estricto significado académico, como representación de algo, es evidente que Julio Cortázar ha representado en toda su producción li-

teraria, cosas, seres, ideas, valiéndose del Arte, de sus autores, estilos u obras, creando con ello lo que en términos generales podemos llamar *imagen artística,* profusamente empleada, y con un espectro mucho más amplio de escuelas y tendencias hasta ahora señaladas y que constituyen un rasgo estilístico genuino en su obra; fácilmente desglosadas de la simple cita artística, puesto que suponen un proceso de creación, en Cortázar casi automático, mediante el cual el pensamiento del escritor encuentra su reflejo, su equivalente, en la expresión o manifestación plástica. Se objetará que tal procedimiento resulta, en algunos casos, excesivamente manido; presupone, no obstante, un conocimiento profundo del Arte y una determinada sensibilidad receptiva en Cortázar para cifrar en claves artísticas todo cuanto nos quiere decir y que ha de ser descifrado por un lector igualmente sensibilizado por el Arte, estableciendo así una doble conexión la del Arte con la Literatura, rompiendo los moldes visuales del primero para llegar a una identidad expresiva con la segunda, y la del escritor con el lector, aproximando sus percepciones estéticas. Las *imágenes artísticas* de Cortázar cumplen de esta forma su finalidad: representar algo que conocimos o vimos expresado de otra forma, pero que mantiene su mismo significado.

Su campo de aplicación y su cuantía son muy extensos, por ello se impone una clasificación que las agrupe primeramente en *descriptivas, humanas,* referidas a un personaje, e *ideológicas* o abstractas, pero a su vez son susceptibles de utilizarse de forma directa, inmediata, o por el contrario, de forma mediata, reflexiva, implicadas en un contexto más amplio que hay que sobreentender. Teniendo en cuenta esta matización, podemos analizar las imágenes artísticas sometiéndolas a la elemental división del Arte:

ARQUITECTURA

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Gaudí: «¿Pero qué cuenta eso al lado de la concepción de la catedral de Gaudí en Barcelona» (3).	Ideológico.	Reflexiva: Dentro de la idea de que todo acto trascendente puede no serlo.
Wright-Le Corbusier: «Me atormenta tu amor, que no me sirve de puente... Jamás Wright ni Le Corbusier van	Ideológico.	Reflexiva: Implicada en su pensamiento filosófico sobre el amor.

(3) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo I, p. 81 (Edic. Siglo XXI, 7.ª).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
a hacer un puente sostenido de un solo lado» (4).		
Alvar Aalto: «El cine era una enorme sala completamente insensata que he soñado otras veces... reíte de Alvar Aalto» (5).	Descriptivo.	Directa: Alude al estilo arquitectónico.
Knoll-Aalto: «Ludmilla se apoya de lado contra él y acaba redondeándose COMO una perfecta creación de Knoll o de Alvar Aalto» (6).	Humano.	Directa: Aunque se asemejará en las redondeces, difícilmente en sus obras.

ESCULTURA

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Sirias: «Más de una vez la vi *admirar su cuerpo en el espejo*, tomarse los senos con las manos COMO las estatuillas sirias» (7).	Humano (referida a La Maga).	Directa: Imprime a la imagen el valor de una copia artística.
Pisanello: «Por supuesto no es una medalla de Pisanello» (8).	Ideológico.	Reflexiva: Para determinar lo bello frente a lo que no lo es.
Rodin: «Medio mirando al mismo tiempo el sapo gigantesco retorcido en su robe de chambre, Balzac Rodin o Rodin Balzac, mezcla inextricable de dos relámpagos en su broncosa helicoide» (9).	Descriptivo (de la obra de Rodin).	Directa: «El sapo» implica un juicio valorativo de esta polémica obra.
Brancusi: «Las observaciones que podría hacer un rinoceronte acerca de una escultura de Brancusi» (10).	Ideológico.	Reflexiva: Matiz irónico aplicado a la comprensión de las cosas simples.
Moore: «La Maga que se dibujaba frente a él COMO un Henry Moore en la oscuridad, una giganta vista desde el suelo» (11).	Humano.	Directa: Establece un paralelismo entre La Maga y la obra de Moore: «¿Sus mujeres echadas?».

(4) *Rayuela*, cap. 93, p. 483 (ídem).
(5) *Libro de Manuel*, p. 101 (Editorial Sudamericana, 1973, 2.ª).
(6) *Libro de Manuel*, p. 316 (ídem).
(7) *Rayuela*, cap. 2, p. 24 (ídem).
(8) *Rayuela*, cap. 17, p. 86 (ídem).
(9) *Rayuela*, cap. 155, p. 630 (ídem).
(10) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo I, p. 101 (ídem).
(11) *Rayuela*, cap. 28, p. 187 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
«Lascaux-Matthieu» (12).	Ideológico.	Reflexiva: Arte prehistórico y arte de vanguardia en el sentido de extremos opuestos en la pintura, inmersa en un párrafo que alude a principios contrarios.
Cuadros flamencos: «Lezama Noé idéntico al que en los cuadros flamencos asiste aplicadamente al desfile de los animales» (13).	Humano (Lezama Lima).	Reflexiva: Metafóricamente le llama «Noé» para identificarlo con la temática de algunos cuadros primitivos.
«Estábamos tan bien murmuró Gregorovius COMO si viera avanzar al ángel de la expulsión. Gerard David, Van der Weiden, el Maestro de Flemalle, a esa hora todos los ángeles no sabía por qué eran malditamente flamencos» (14).	Ideológico.	Reflexiva: Alude al fin de una situación paradisíaca, mencionando para ello a la escuela flamenca.
Van Eyck: «Todo se te ordena satisfactoriamente COMO en una tabla de Van Eyck» (15).	Ideológico.	Reflexiva: Implicada en la idea de un optimismo filosófico sobre la vida.
«Mirando de vez en cuando por los ojos mágicos... cada cuarto un diminuto Van Eyck» (16).	Descriptivo.	Sin embargo, la omite y alude indirectamente a los espejos cóncavos que aparecen en muchos de sus cuadros reflejando su célebre pintura de interiores.
Giotto: «Y ese pez era perfectamente Giotto» (17).	Descriptivo.	Directa: Confesará: «nos emborrachábamos de metáforas y analogías».
Masaccio: «De golpe comprendo mejor el espantoso gesto del Adán de Masaccio» (18).	Ideológico.	Reflexiva: Se vale del cuadro para expresar sus ideas sobre la conformidad.
Fra Filippo Lippi: «Apenas un perfil nada tonto (pájaro azorado, ángel de Fra Filippo)» (19).	Humano.	Directa: Aplicada al retrato del protagonista adolescente.

(12) *Rayuela,* cap. 73, p. 438 (ídem).

(13) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo II, p. 54 (ídem).

(14) *Rayuela,* cap. 28, pp. 171-72 (ídem).

(15) *Rayuela,* cap. 28, p. 196 (ídem).

(16) *Rayuela,* cap. 54, p. 367 (ídem).

(17) *Rayuela,* cap. 8, p. 50 (ídem).

(18) *Rayuela,* cap. 132, p. 577 (ídem).

(19) *Las Armas Secretas: en «Las Babas del diablo»,* p. 84 (Editorial Sudamericana, 1972, 12.ª edic.).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Ghirlandaio: «Cada tarjeta postal abriendo una ventanita... Ghirlandaio» (20).	Descriptivo.	Directa: Con su presencia en la habitación crea una imagen estética («ventanitas»).
Boticelli: «Y su boca ahora PARECE un ángel de Boticelli, algo tan joven, tan virgen» (21).	Humano (Paula).	Directa: Para describir a Paula dormida.
Cranach: «Una vieja con un sombrero extraordinario, COMO para un cuadro de Cranach» (22).	Descriptiva.	Alusión inmediata a una referencia plástica.
Durero: «Etienne... y levanta la lámpara, estudia las hojas, se entusiasma, Durero, las nervaduras...» (23).	Descriptivo.	Al nombrar el pintor a Durero se produce una imagen en la que se suprime todo, excepto el punto inicial: las hojas.
Rembrandt: «La Maga prendió una lámpara y la puso en el suelo fabricando una especie de "Rembrandt"» (24).	Descriptivo.	Directa: Implica el conocimiento de la técnica del tenebrismo en su pintura.
Reiteración de la imagen: «¿Quién había apagado la lámpara Rembrandt?» (25).	Descriptivo.	Directa: Por sus efectos utiliza el nombre de un artista como adjetivación de un objeto.
Rembrandt: «Esto que nos está pasando ahora, aquí, es COMO uno de esos cuadros de Rembrandt donde apenas brilla un poco de luz en un rincón, y no es una luz física» (26).	Descriptivo.	Directa: Metaforiza un ambiente en la obra de un pintor.
Rembrandt: «Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo» (27).	Ideológico.	Reflexiva: En la que se alude al contenido y mensaje de su obra.
La Tour: «Oliveira encendió un Gauloise y COMO en un La Tour el fuego tiñó por un segundo las caras de los amigos» (28).	Descriptivo.	Directa: Imagen semejante a las anteriores, que presupone un conocimiento pictórico.

(20) *Rayuela,* cap. 1, p. 15 (ídem).
(21) *Los Premios,* p. 95 (Editorial Sudamericana, 1973, 13.ª edic.).
(22) *Rayuela,* cap. 100, p. 515 (ídem).
(23) *Rayuela,* cap. 84, p. 461 (ídem).
(24) *Rayuela,* cap. 28, p. 174 (ídem).
(25) *Rayuela,* cap. 28, p. 183 (ídem).
(26) *Rayuela,* cap. 28, p. 195 (ídem).
(27) *Rayuela,* cap. 28, p. 200 (ídem).
(28) *Rayuela,* cap. 28, p. 188 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Juan B. Mazo: «Y dos niños indudablemente inspirados por un cuadro encantador, "El pintor y su familia", de Juan Bautista Mazo, yerno de Diego Velázquez» (29).	Humano.	Directa: Asocia dos niños del relato con el cuadro. A pesar de la precisión de datos y dado el que en éste aparecen otros cuatro niños, el lector dudará al establecer el parecido físico.
Chardin: «Y ahora hago café... COMO un cuadrito de Chardin todo sustancia y luz y perfume» (30).	Descriptivo.	Directa: Basada en una apreciación estilística, pero aplicada al café.
Gericault: «Andrés dormía desnudo... y Ludmilla imaginó un cuadro histórico, Gericault o David, Chatterton envenenado, títulos como "¡Demasiado tarde!" y sus previsibles variantes» (31).	Descriptivo.	Directa: Matiz irónico en la mención del romanticismo pictórico.

ESCUELAS PICTORICAS DEL SIGLO XX

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Post-Impresionismo: T. Lautrec: «El aire Toulouse Lautrec de La Maga para caminar arrinconada contra él» (32).	Humano (sobre La Maga).	Directa: Centrada en el estilo del pintor, en algo que la identifica sin referencia a ninguna obra.
Bonnard: «Pola parecía una figura de Bonnard, tendida en la cama que la última luz de la ventana envolvía en un verde amarillento. "La barredora del amanecer"» (33).	Humano (sobre Pola).	Directa: En contraposición aquí se inspira en un cuadro concreto.
Bonnard: «Y el misterio se volvía sobra azul y rosa bajo las manchas del sol de la claraboya, un cuerpo Bonnard naciendo trazo a trazo bajo mi mano» (34).	Humano (sobre Celia).	Directa: Elementos cromáticos sobre un desnudo femenino que adquiere por ello identidad pictórica.
Bonnard: «La marca de la patada merecía la firma de Bonnard, toda en oros viejos, ro-	Descriptivo.	Directa: Insistencia en las referencias cromáticas del pintor.

(29) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo I, p. 87 (ídem).
(30) *Libro de Manuel,* p. 70 (ídem).
(31) *Libro de Manuel,* p. 213 (ídem).
(32) *Rayuela,* cap. 9, p. 51 (ídem).
(33) *Rayuela,* cap. 64, p. 422 (ídem).
(34) *62 modelo para armar,* p. 222 (Editorial Sudamericana, 1972, 14.ª edic.).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
jos perversos y azules de papagayos» (35).		
Arte naïf: Rousseau: «La otra, que hace sonreír a los acomplejados, a los impecablemente cultos, es el lado aduanero Rousseau» (36).	Ideológico.	Reflexiva: Implicada en el estudio crítico sobre Lezama Lima. Alude a un aspecto del escritor que puede identificarse con el pintor «naïf».
Rousseau: «Con especial preferencia por un cerezo en el que ejercita las uñas y trata de parecerse con resultados melancólicos a un cuadro del Aduanero» (37).	Descriptivo.	Directa: A pesar de la omisión del cuadro, la imagen sobre su gato define la temática preferida del pintor: selvas y animales.
Fauvismo: Matisse: «Su dibujo es pausado COMO el de Matisse, gato de la pintura, jamás Jackson Pollock o Apell» (38).	Descriptivo.	Directa: La metáfora implica un juicio crítico, comparativo, entre estilos opuestos.
Cubismo: Picasso: «Estoy yo... con en la memoria todo el surrealismo... con en los ojos Picasso» (39).	Humano.	Reflexiva: Confesión de sí mismo que descubre su formación artístico-cultural.
Picasso: «Pero sólo en la medida en que puede molestarme una mosca posada en un Picasso» (40).	Ideológico.	Reflexiva: Para expresar una actitud indiferente.
Braque: «Cada tarjeta postal abriendo una ventanita Braque» (41).	Descriptivo.	Directa: En el mismo sentido que anteriormente: pequeños espacios estéticos que se abren en las paredes de la habitación.
Escuela de París: Soutine: «De verdad tenés una cara para Soutine hermano» (42).	Descriptivo.	Directa: Alusión muy concreta al estilo del pintor: rostros que se deforman y contorsionan en un expresionismo acentuado y antiestético.
Figari: «Cómo podía yo sospechar que aquello que parecía tan mentira era verdadero, un Figari con violetas de anochecer, con caras lívidas, con	Ideológico.	Reflexiva: Las confidencias de La Maga, las miserias y tristezas, se identifican con el pintor uruguayo a pesar del

(35) *Libro de Manuel*, p. 282 (ídem).
(36) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 56 (ídem).
(37) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 151 (ídem).
(38) *Ultimo round*, tomo II, p. 12 (Editorial Siglo XXI, 1974, 4.ª edic.).
(39) *Rayuela*, cap. 21, p. 112 (ídem).
(40) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 56 (ídem).
(41) *Rayuela*, cap. 1, p. 15 (ídem).
(42) *Rayuela*, cap. 155, p. 635 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
hambre y golpes en los rincones» (43).		colorido exótico y costumbrista de su obra.
Expresionismo: Ensor: «Parece... o algunas figuras de Ensor» (44).	Descriptivo.	Directa: La forma de pintarse la cara la clocharde evoca las máscaras expresionistas de Ensor.
Ensor: «Mientras Cefe, borracho de colores, se concedía un último poema donde COMO en un inmenso cuadro de Ensor estallaba todo lo estallable en materia de máscaras y antimáscaras» (45).	Descriptivo.	Directa: La metáfora reitera el inconfundible estilo y temática del pintor.
Dadaísmo: Max Ernst: «Cada tarjeta postal abriendo una ventanita... Max Ernst» (46).	Descriptivo.	Directa: La enumeración de autores diferentes crea la misma imagen ya comentada.
Surrealismo: L. Carrington: «Todo había sido un poco COMO en las pinturas de Leonora Carrington, la noche con Talita y la rayuela» (47).	Descriptivo.	Directa: El surrealismo pictórico presta a la metáfora literaria su aspecto irreal, fantástico y onírico.
P. Delvaux: «Una puerta se abrió sobre una vasta habitación donde la luna era ya el comienzo de una pintura de Paul Delvaux» (48).	Descriptivo.	Directa: El relato evoca los ambientes nocturnos, misteriosos y fantásticos de muchas de sus pinturas.
Magritte: «Descubrí sobre el cielo de Cazeneuve una nube solitaria que me hizo pensar en un cuadro de René Magritte, "La Bataille de l'Argonne» (49). Como una adjetivación reitera a lo largo del capítulo la imagen *«nube Magritte».* La misma imagen se produce con «una nube en forma de pera Williams ha decidido sobrevolar Saignon» (50) y «Se puso a fumar con los ojos fijos en el agua, donde una nube hacía desesperados es-	Descriptivo.	Directa: Alusión concreta a un cuadro. Casi innecesario porque la presencia de una nube es constante en la obra del pintor. («La suspensión vital siempre ominosa en Magritte», escribe Cortázar más adelante).

(43) *Rayuela,* cap. 1, p. 18 (ídem).
(44) *Rayuela,* cap. 108, p. 528 (ídem).
(45) *Rayuela,* cap. 133, p. 586 (ídem).
(46) *Rayuela,* cap. 1, p. 15 (ídem).
(47) *Rayuela,* cap. 54, p. 365 (ídem).
(48) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo I, p. 119 (ídem).
(49) *La vuelta al día en 80 mundos,* tomo I, p. 15 (ídem).
(50) *Ultimo round,* tomo I, p. 22 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
fuerzos para no perder su forma de pera Williams» (51).		
Miró: «En un mundo-Maga que era la torpeza y la confusión, pero también... el circo Miró» (52).	Ideológico.	Directa: Doble contenido: primero, una apreciación estilística sobre su forma de pintar. Segundo, ver a La Maga a través de esa obra subjetivamente calificada de *circo*.
Abstracción: Klee: «En un mundo-Maga que era... pero también helechos con la firma de la araña Klee» (53).	Ideológico.	Idéntica construcción: Primero, una apreciación subjetiva y estilística que alude a su forma de pintar «araña Klee». Segundo, aplicar al mundo Maga el mundo Klee («helechos»).
Klee: «París, una tarjeta postal con un dibujo de Klee al lado de un espejo sucio» (54).	Descriptivo.	Reflexiva: Imagen producida dentro de un contexto nostálgico y evocador.
Mondrian: «¡Un cosmos de colores puros, mondrianescos a reventar!» (55).	Descriptivo.	Directa: Alude a la técnica de Mondrian, lo que le permite adjetivar con su nombre estos colores.
Mondrian: «Un plano del metro de París define en su esqueleto mondrianesco, en sus ramas rojas, amarillas, azules y negras una vasta, pero limitada superficie de subtendidos seudópodos» (56).	Descriptivo.	Directa: Igualmente se refiere a la temática (árboles) y técnica de Mondrian.
Reitera la imagen: «El árbol mondrianesco con todas sus ramas secas, el azar de las tentaciones rojas, azules, blancas, punteadas» (57).		
Abstracción orientalista: Michaux: «¿Qué colores eran esos, que ninguna marihuana michauxina o huxleyana traducía?» (58).	Descriptivo.	Directa: Creación de un adjetivo sobre Michaux basándose en su cromatismo y en su alucinada imaginación.

(51) *Los Premios*, p. 278 (ídem).
(52) *Rayuela*, cap. 1, p. 18 (ídem).
(53) *Rayuela*, cap. 1, p. 18 (ídem).
(54) *Rayuela*, cap. 2, p. 24 (ídem).
(55) *Rayuela*, cap. 133, p. 586 (ídem).
(56) *Octaedro*, p. 54 (Editorial Alianza Tres, 1974).
(57) *Octaedro*, p. 63 (ídem).
(58) *Rayuela*, cap. 133, p. 586 (ídem).

IMAGEN	SENTIDO	FUNCION
Arte cinético: Tinguely: «El anda por aquí COMO otros se hacen iniciar en cualquier fuga... o las máquinas de pintar de Tinguely» (59).	Ideológico.	Directa: Implica un juicio crítico a la obra de Tinguely y desde éste (una fuga) se establece la comparación con la personalidad de su protagonista.

El lector habrá observado que las preferencias de Cortázar para crear *Imágenes artísticas* se inclinan notoriamente hacia la pintura, la más literaria de las Bellas Artes, y que si bien el orden cronológico establecido comprende a todas las escuelas pictóricas más representativas, flamencos, renacimiento, barroco, romanticismo, son los *ismos* del siglo XX los que inspiran con más frecuencia sus *imágenes:* posimpresionismo, fauvismo, cubismo, expresionismo, dadaísmo, surrealismo, abstraccionismo y vanguardismo, movimientos pictóricos a los que generacional y subjetivamente Cortázar se siente más unido y con mayor afinidad expresiva respecto a su estilo literario. Hay, sin embargo, una ausencia significativa: la del arte español y sus figuras epónimas, con la nimia excepción de Juan Bautista del Mazo, y la de Picasso, Miró y Dalí —que será citado—, españoles, estos últimos, de origen, pero cuya obra se gesta fuera de su lugar de nacimiento. ¿Omisión intencionada? La respuesta se encuentra ante todo en Cortázar: el escritor rechaza libremente toda manifestación artística que no moviliza su sensibilidad hacia un proceso creador o simbiótico entre el arte y la literatura, y en este sentido Cortázar quedará identificado tanto con lo seleccionado como con lo omitido y, por otra parte, en esta selección artística hay un indicativo de su errante biografía, internacionalmente ubicada, pero siempre lejos de nosotros. Cortázar es un argentino culturizado por Francia; no lo es, en modo alguno, por España. Dado que el conocimiento del arte es en él una percepción vital y sensitiva, la ausencia de todo el arte español se explica tanto por motivaciones psicológicas como por sus diversos lugares de residencia.

Se observará también que Cortázar adopta tres variantes en la creación de sus *imágenes artísticas.* En la primera, el escritor utiliza la metáfora (el adverbio como aparece en ellas subrayado), expresando una identidad absoluta entre lo descrito y el elemento artístico.

(59) *Rayuela*, cap. 26, p. 160 (ídem).

En la segunda, el adverbio se suprime, pero recurre a términos que de alguna manera lo intuyen («parecía», «era»), e incluso a las adjetivaciones artísticas en las que implícitamente se contiene una afinidad metafórica. En tercer lugar hay un sobreentendimiento ideológico, alusivo, al que podemos llamar connotación metafórica, para expresar con una referencia estética una problemática conceptual. Todas cumplen la finalidad atribuida: representación artística de su mundo literario, pequeña galería de arte, íntima y evocadora, que Cortázar nos invita a contemplar en su obra. Su lectura adquiere caracteres lúdicos y como tal requiere nuestra participación, cimentada en la cultura, pero que apunta a otros blancos: los de nuestra sensibilidad. «Detesto al lector que ha pagado por su libro, al espectador que ha comprado su butaca, y que a partir de allí *aprovecha* el blando almohadón del goce hedónico o la admiración por el genio. ¿Qué le importaba a Van Gogh tu admiración? Lo que él quería era tu complicidad, que trataras de mirar como él estaba mirando con los ojos desollados por un fuego heracliteano» (60). En esta cita de Cortázar, por todo lo que presupone de rechazo a lo meramente estético y por la exigencia que implica, radica la justificación de lo expuesto.

MARIA AMPARO IBAÑEZ MOLTO

General San Martín, 3, 3.º
VALENCIA

APENDICE BIBLIOGRAFICO DE CORTAZAR

Bestiario: Editorial Sudamericana, decimotercera edición, 1973.
Los premios: Editorial Sudamericana, decimotercera edición.
Historias de cronopios y de famas: Editorial EDHASA, 1971.
Rayuela: Editorial Sudamericana, octava edición, 1968.
Final del juego: Editorial Sudamericana, undécima edición, 1970.
Las armas secretas: Editorial Sudamericana, duodécima edición, 1972.
Todos los fuegos el fuego: Editorial EDHASA, 1971.
La vuelta al día en 80 mundos: Siglo XXI Editores, séptima edición, 1973.
62 Modelo para armar: Editorial Sudamericana, cuarta edición, 1972.
Ultimo round: Siglo XXI Editores, 1974.
Prosa del observatorio: Editorial Lumen, 1972.
Libro de Manuel: Editorial Sudamericana, segunda edición, 1973.
Octaedro: Alianza Editorial, 1974.

(Nota: La referencia sigue el orden cronológico de la primera edición.)

(60) *La vuelta al día en 80 mundos*, tomo II, p. 166 (ídem).

CORTAZAR EN CINE

La filmografía de Cortázar, mejor dicho, la obra cinematográfica basada en sus escritos, es relativamente escasa y de calidad irregular, aunque como podía esperarse por la elección, este autor, como materia fílmica, nunca carece de inquietud artística y ambición expresiva. Las películas que han tomado relatos de Cortázar como base argumental son argentinas, con la excepción de *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni, y han tratado de respetar y reeditar su atmósfera mágica y de doble fondo, salvo la citada obra de Antonioni, que apenas toma una idea del cuento original.

La primera, cronológicamnte, y una de las que mejor han alcanzado el clima equívoco y ambiguo de una realidad constantemente biselada por apariencias engañosas y superpuestas, es *La cifra impar* (1961), que se basa en el cuento *Cartas de mamá*. Su director era Manuel Antín, novelista y poeta, cuya única relación anterior con el cine era un corto, *Biografías*, realizado en 1960. Por cierto no es casual esta iniciación en el largometraje de la mano de un escritor prestigioso ya, pero no tan conocido como ahora. Antín llegaba al cine argentino en medio de una coyuntura favorable para las experiencias culturales y más o menos sofisticadas (1). A partir de 1957 (año en que una crisis profunda del cine del país había puesto al desnudo sus fallos estructurales y la mediocridad de una industria y de unos cineastas que alguna vez habían producido películas de plausible aliento popular), muchos jóvenes intentaron renovar este ambiente enrarecido y pobre, estólidamente convencional.

Su extracción no era casi nunca profesional: cineclubistas, escritores, pintores o simplemente intelectuales interesados en el cine como expresión. Algunos de ellos habían hecho sus primeras experiencias (puesto que les estaba vedado el acceso a los estudios comerciales, aun en los puestos más bajos) en el cortometraje independiente y sufragado en forma totalmente personal.

---

(1) Su segundo largometraje, *Los venerables todos*, nunca estrenado, era una versión propia de su novela (también inédita) del mismo nombre (1962).

Otros, siguiendo las pautas declaradas por la *nouvelle vague* francesa (movimientos contemporáneos cuyo ejemplo se extendió en algunos aspectos a todo el mundo), consideraban que el permanecer ajenos a la técnica de los estudios y las tradicionales normas de lenguaje y *mise en scène* era una de las formas de no caer en un cine ya muerto y enterrado... Como Chabrol, pensaban que todo lo que era necesario aprender del mecanismo del rodaje se podía absorber en un mes viendo trabajar a un equipo; añadiendo que era mucho más lo que había que evitar entender, porque era inútil.

Con todo lo relativo que contenía este concepto, en cuanto la técnica cinematográfica es un oficio como cualquier otro, herramienta de un lenguaje que —este sí— debe modificarse constantemente según el ánimo y la inspiración creadora del autor, era cierto que poco era lo que podía aprenderse en un estudio, fuera de las normas básicas de la puesta en escena. Los técnicos, habituados, por otra parte, a lidiar con directores y productores poco imaginativos, se prestaron de buena gana a ayudar a los bisoños directores-autores de los años 60, que traían su inexperiencia técnica, pero aportaban ideas y conceptos estimulantes y más o menos renovadores de la rutina.

Esta aparente digresión no es ociosa: aunque no es pertinente en este lugar y con tema tan específico extenderse en las características de un período del cine argentino que más tarde se denominó *Nuevo cine de los años 60*, sí es necesario advertir que este movimiento heterogéneo, fugaz y lleno de contradicciones, intentó al menos introducir nuevas pautas expresivas en un campo bastante ajeno a esas aventuras: La elección de Cortázar como fuente era una de estas transgresiones de la regla tradicional: si en los años 40 la materia literaria de posibles adaptaciones se remontaba a Balzac, Hermann Sudermann o, más gravemente, a Octavio Feuillet, una década después las únicas incursiones literarias serían las de Klimovsky con Ernesto Sábato (*El túnel*, 1952); Torre Nilsson con Adolfo Bioy Casares (*El crimen de Oribe*, 1950), y Borges (*Días de odio*, 1954), o Hugo del Carril con Alfredo Varela (*Las aguas bajan turbias*, 1952). Estos acercamientos «intelectuales» a la literatura argentina contemporánea eran excepcionales y poco numerosos (los ejemplos citados son todos los que se hicieron en ese período) y contrastan con una mayoría de filmes inspirados en libros extranjeros de poca vigencia (*vaudevilles* franceses, por ejemplo) o fugaces incursiones en libros originales del prolífico Alejandro Casona (*Siete gritos en el mar*), uno de los activos miembros de la numerosa colonia cinematográfica española de Buenos Aires. Ibsen (*La dama del mar*), Alejandro Dumas (h.) Rodenbach

(Brujas la muerta) eran los autores que aparecían, insólitamente, en los proyectos «ambiciosos».

La cifra impar, de Manuel Antín, es uno de los primeros ensayos conscientes (después de las precursoras obras de Torre Nilsson) para llevar al cine obras literarias estrictamente contemporáneas. En este caso, la adaptación fue un ejemplo feliz de comprensión acerca de las necesidades propias del medio expresivo. Como es natural, era en este caso necesario hallar una estructura visual y narrativa que produjese en el espectador una percepción sensible equivalente al del estilo del escritor.

Vale la pena recordar que el cuento original, *Cartas de mamá,* está concebido en forma de cartas que una anciana envía de Buenos Aires a París a su hijo casado. En todas hay referencias al hermano muerto de éste, primer novio de su actual esposa. Muy pronto aparecen alusiones al hijo muerto como si estuviese vivo, casuales y ambiguas. Por fin, anuncian su visita... Junto a la pareja se levanta ese fantasma, respecto al cual hay en ellos cierto sentimiento de culpa, de traición en los afectos, como una presencia tangible, alucinatoria.

El filme optó por convertir el relato epistolar en una compleja imbricación de *flashbacks* restrospectivos con el tiempo real de los personajes: sin puntuación realista, alternan en el montaje el tiempo de París, las imágenes solitarias de la madre en Buenos Aires y los recuerdos de la pareja: la enfermedad del hermano, el momento en que descubren su mutuo amor, la muerte de aquél.

La estructura del montaje, por ello, es fundamental para organizar los tiempos de la historia. En forma muy sutil y calculada, con la irrupción de imágenes asociativas, casi sublimales, crece en el filme el tema del ausente omnipresente, hasta convertirse en el motor decisorio de la vida de la pareja. Ese «pasado que vuelve» adquiere una «presentificación« más que proustiana, ya que las cartas —aparentemente normales— están desmintiendo ese pasado y la muerte del hermano hasta volverse más reales que la propia información de los hechos sucedidos. La noción de realidad concreta, fáctica, que da siempre la imagen cinematográfica, contribuye a que este montaje, fundado en la mezcla de recuerdos, sensaciones y tiempos, se torne aún más obsesivo que la base epistolar del cuento. De este modo, la adaptación cinematográfica de Antín y el montaje (Antonio Ripoll) logran esa cualidad tan pocas veces conseguida en cine: hallar el mecanismo cinematográfico apropiado para que la intransferible expresión literaria (no el «argumento», sino la expresión misma) se dé en nuevos términos, equivalentes al original, no en la forma, sino en su efecto sensible.

La cifra impar contaba con excelentes intérpretes (Lautaro Murúa, María Rosa Gallo, Sergio Renán), una fotografía matizada sutilmente para dar la mágica superposición de tiempos y lugares, y una dirección sensible al juego intelectual propuesto por el autor del relato.

El excelente recibimiento crítico que tuvo el filme y el estimable éxito de público (minoritario pero suficiente, dadas las características no demasiado onerosas de la producción, pese a que se rodaron varias secuencias en París), hizo que Antín volviera a escoger un relato de Cortázar para otra película, esta vez protagonizada por Graciela Borges y Sergio Renán. Esta vez fue «Los bombones del amor», que se transformó, más explícitamente, en *Circe*. El tema, en torno de una joven burguesa y sus noviazgos ritualmente ordenados y opresivos, era una irónica paráfrasis de los encantos mortíferos de la hechicera, ambientados en un marco familiar de pequeña clase media minuciosamente descrito. Antín conservó la sarcástica superposición del medio, costumbrista, con el humor negro del mito transformado, pero otorgó cierto patetismo a la figura del novio «romántico», cuya muerte vuelve cíclicamente por medio de un montaje «de la memoria». Como la anterior, aunque con menos rigor, repite el propósito de un cine intelectual, un poco «etilista», cuyo carácter «europeizado» cosechó críticas, en su momento, de parte de quienes deseaban un tipo de filmes más comprometidos con la coyuntura social... No debe olvidarse, sin embargo —la misma trayectoria de Cortázar lo clarifica—, que el cine político que se deseaba esos años por parte de las generaciones «concientizadas», no excluía un buceo más crítico de valores y contenidos psicológicos. Justamente éstos podían darse a través de la ficción literaria que —como en el caso de este autor— atraviesa estratos menos conscientes de la realidad.

En *Circe* (1964), como en *La cifra impar,* podía rastrearse la influencia del Alain Resnais de *Hiroshima mon amour* en el montaje asociativo basado en la memoria. El mecanismo funcionaba bien cuando las imágenes mentales estaban asociadas al entramado del relato, pero algo menos cuando se convertían en un recurso narrativo *per se.*

Otro notable cuento de Cortázar, *El perseguidor,* fue llevado al cine por Osías Wilensky, con Sergio Renán como protagonista. Esta fue una empresa fascinante, pero casi imposible de reflejar en cine. Como quizá se recuerde, la historia se refiere a un músico, un trompetista de jazz, que, entre penurias diversas. amores, alcohol y droga, entrevé una suerte de conocimiento inefable. Esta dolorosa búsqueda (de la divinidad, en última instancia), que sólo llega borrosamente en algunos momentos de improvisación a través de la música, es, entre

otras cosas, un entrañable retrato indirecto de un gran músico de jazz, también devorado por una sed de infinito: Charlie Parker.

En el relato, era perfectamente asimilable el hecho de que el protagonista era negro y americano; el filme enfrentaba una serie de dificultades concretas que la palabra escrita transmitía sin problemas. Ante todo, fue necesario «trasplantar» la historia a una vaga pero concreta ambientación argentina y hacer que el protagonista fuese blanco... En Argentina ya no quedan negros, aunque se posee una excelente escuela de jazz, como lo demuestran *Gato* Barbieri, Enrique Villegas, Mariano Tito, *Lalo* Schiffrin, y muchos otros notables instrumentistas locales. Todos blancos, claro.

El filme flaquea al introducir una historia de amor que ocupa un sector más amplio y convencional que lo requerido. Estos fallos de elección en los caracteres y en la adaptación misma de la historia hacen perder a *El perseguidor* la perfecta y rigurosa tensión trágica del original. Por añadidura, y pese a sus buenas intenciones, el lenguaje cinematográfico de Wilenski (otrora notable pianista y autor de cortometrajes experimentales de humor) no alcanza a encontrar el equivalente necesario para transmitir la experiencia metafísica, que se resiste a la imagen concreta...

La nómina de largometrajes argentinos, basados en obras de Cortázar, se cierra (esperamos que sólo provisionalmente) con *Intimidad de los parques*, de Manuel Antín. El guión combina la trama de dos cuentos *(Continuidad de los parques* y *El ídolo de las cícladas)* en una estructura poco feliz, cuyo hermetismo original conduce a una vacilante confusión. Una aventurada combinación comercial —el filme, rodado en 1966, fue una coproducción con Perú— indujo a utilizar los impresionantes decorados naturales de la fortaleza precolombina de Macchu Picchu, tan bellos como ajenos a la especulación intelectual de la historia. Los personajes deambulan cavilosamente entre los muros ciclópeos, con aires turísticos involuntarios. Para Antín, que volvió a intentar equivalencias literarias con planos de montaje asociativo y subliminal, el intento fue un fracaso notorio, mucho menos interesante que *La cifra impar* o *Circe*.

Otros proyectos ambiciosos, pero que no llegaron a concretarse, fueron versiones cinematográficas de las dos novelas de Cortázar: *Los premios* y *Rayuela*. Tanto las dificultades económicas como las inherentes a una compleja transposición al cine han impedido hasta ahora su rodaje, en el cual se interesaron sucesivamente Antín y otros directores.

Un caso sustancialmente distinto fue el filme italiano *Blow Up*, del famoso director Michelangelo Antonioni. El mismo Antonioni ha hecho

constar en la edición de su libreto (2) que el relato de Cortázar sólo le interesó como punto de partida: «La idea de *Blow Up* me vino al leer un breve relato de Julio Cortázar. No me interesaba tanto el argumento como el mecanismo de las fotografías. Descarté aquél y escribí uno nuevo, en el que el mecanismo asumía un peso y un significado diversos.»

Efectivamente, del relato original sólo tomó Antonioni la idea de la ampliación fotográfica, en cuya impresión aparece un suceso misterioso y sólo registrado por la cámara. El sentido que adquiría en el *cuento y la trama de éste desaparecen completamente para seguir* un camino propio, sin duda original. Por tanto, *Blow Up* (1967, en España se tituló *Deseo de una mañana de verano)* no contiene nada del mundo de Cortázar y sólo por su función de *agent provocateur* de la inspiración de un autor cinematográfico debe consignarse aquí.

Para terminar, cabe señalar, sin embargo, la curiosa circunstancia de que en todos estos casos Cortázar intervino mínimamente en la elaboración de los filmes basados en obras suyas. Fuera del evidente caso *Blow Up,* donde se limitó a dar carta blanca a los cineastas, al ceder totalmente sus derechos (el guión definitivo pertenece a Tonino Guerra y Antonioni), tampoco en las adaptaciones argentinas participó personalmente.

Creo que debe lamentarse este distanciamiento, especialmente en su relación con los filmes argentinos basados en sus cuentos. Por un lado, porque su afición al cine es conocida; por otro, porque las afinidades formales entre su estructura (véase *Rayuela,* por ejemplo) y ciertas estructuras lingüísticas del cine actual son evidentes.

Es una pena, por tanto, que su afición al filme no haya pasado de alguna lucubración poética, como la que se lee, por ejemplo, en *Cazador de crepúsculos,* uno de los relatos incluidos en *Un tal Lucas* (3): «Si yo fuera cineasta, me dedicaría a cazar crepúsculos. Todo lo tengo estudiado menos el capital necesario para el safari, porque un crepúsculo no se deja cazar así nomás, quiero decir que a veces empieza poquita cosa y justo cuando se le abandona le salen todas las plumas, o inversamente en un despilfarro cromático y de golpe se nos queda como un loro enjabonado, y en los dos casos se supone una cámara con buena película de color, gastos de viaje y pernoctaciones previas, vigilancia del cielo y elección del horizonte más propicio, cosas nada baratas. De todas maneras creo que si fuera cineasta me las arreglaría para cazar crepúsculos, en realidad un solo cre-

---

(2) Michelangelo Antonioni: *Sei film e Blow Up* (Eunaudi, Roma).
(3) Julio Cortázar: *Un tal Lucas.* Ed. Alfaguara, Madrid, 1979.

púsculo, pero para llegar al crepúsculo definitivo tendría que filmar cuarenta o cincuenta, porque si fuera cineasta tendría las mismas exigencias que con la palabra, las mujeres o la geopolítica.»

En realidad, como se sabe, esas exigencias son muy difíciles de ejercer en el cine. Tal vez por eso Cortázar no se ha convertido en director-autor de películas...

JOSE AGUSTIN MAHIEU

Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha.
MADRID-13

BIBLIOGRAFIA DE Y SOBRE CORTAZAR



BIBLIOGRAFIA*

LIBROS DE JULIO CORTAZAR

Denis, Julio (seudónimo):

Presencia. Edit. El Bibliófilo, Buenos Aires, 1938.

Cortázar, Julio:

Los reyes. Edit. Gulab y Aldabahor, Buenos Aires, 1949.

Bestiario. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1951.

Final del juego. Edit. Los Presentes, México, 1956. 2.ª edición aumentada, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1964.

Las armas secretas. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1959. Edición crítica, Cátedra, Madrid, 1978.

Los premios. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1960; Edit. Sedmay, Madrid, 1976.

Historia de cronopios y de famas. Edit. Minotauro, Buenos Aires, 1962; Edhasa, Barcelona, 1978.

Rayuela. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1963; Edhasa, Barcelona, 1977.

Todos los fuegos el fuego. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1966; Edhasa, Barcelona, 1971.

La vuelta al día en ochenta mundos. Edit. Siglo XXI, México, 1967. 1.ª edición de bolsillo, coedición Siglo XXI de España, Madrid, 1970 (dos tomos).

Buenos Aires, Buenos Aires. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968 (fotografías de Alicia d'Amico y Sara Facio).

62 Modelo para armar. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968; Edhasa, Barcelona, 1979.

Casa tomada. Edit. Minotauro, Buenos Aires, 1969.

Ultimo round. Edit. Siglo XXI, México, 1969 (portada y diseño, Julio Silva). 2.ª edición (bolsillo), 1974 (portada y diseño, Virginia Silva), dos tomos.

Relatos. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1970 (contiene: «Bestiario», «Final del juego», «Las armas secretas» y «Todos los fuegos el fuego», distribuidos en tres partes: «Ritos», «Juegos», «Pasajes»). Editorial Círculo de Lectores, 1975; Edit. Alianza, Madrid, 1976.

Viaje alrededor de una mesa. Edición Cuadernos de Rayuela, Buenos Aires, 1970 (mesa redonda celebrada en París sobre «El intelectual y la política», abril de 1970).

Pameos y meopas. Ocnos, Edit. Llibres de Sinera, Barcelona, 1971.

Prosa del observatorio. Edit. Lumen, Barcelona, 1972 (fotografía, Antonio Gálvez).

Libro de Manuel. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1973; Edhasa, Barcelona, 1977.

La Casilla de los Morelli. Edit. Tusquets, Barcelona, 1973. Edición, prólogo y notas de Julio Ortega (textos de *Rayuela, 62 Modelo para Armar* y *Algunos aspectos del cuento).*

Octaedro. Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1974; Edit. Alianza, Madrid, 1974.

Fantomas contra los vampiros multinacionales. Edición de Excelsior, México, 1975.

* En la presente Bibliografía de y sobre Julio Cortázar no están incluidos los trabajos que aparecen en el presente volumen de homenaje. *(N. de R.).*

Antología. Selección y estudio de Nicolás Bratosevich. Edición de Librería del Colegio, Buenos Aires, 1975 (textos de *Historia de cronopios* y de *62 Modelo para armar);* Edhasa, Barcelona, 1978.
Silvalandia. Edit. Cultura G.D.A., México. 1975 (parte gráfica de Julio Silva).
Ceremonias. Edit. Seix Barral, Barcelona, 1977 (incluye *Final del juego* y *Las armas secretas).*
Alguien que anda por ahí. Edit. Alfaguara, Madrid, 1977; Edit. Hermes, México, 1977.
Territorios. Edit. Siglo XXI, México, 1978 (incluye textos de *Alguien que anda por ahí, La vuelta al día en ochenta mundos, Ultimo round* e inéditos), diagramado por Julio Silva.
Un tal Lucas. Edit. Alfaguara, Madrid, 1979.

OTRAS PUBLICACIONES

Cortázar, Julio:

«Apenas, apartando...», *Rev. Vérbum,*— Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, Buenos Aires, núm. 90, 1945.
«La urna griega en la poesía de John Keats», *Los Anales,* Buenos Aires, núms. 20, 21 y 22, octubre-noviembre y diciembre 1947.
«Notas sobre la novela contemporánea», *Realidad,* Buenos Aires, número 3, marzo-abril 1948.
«Muerte de Antonin Artaud», *Sur,* Buenos Aires, núm. 163, mayo 1948.
«Graham Greene: The Heart of the Matter», *Realidad,* Buenos Aires, núm. 5, enero-febrero 1949.
«Leopoldo Marechal: Adán Buenosayres», *Realidad,* Buenos Aires, marzo-abril 1949.
«Un cadáver viviente», *Realidad,* Buenos Aires, mayo-junio 1949.
«François Porché: Baudelaire. Historia de un alma», *Sur,* Buenos Aires, núm. 176, junio 1949.
«Presencia de Rosamond Lehmann», *La Nación,* Buenos Aires, 3 de julio de 1949.
«Irracionalismo y eficacia», *Realidad,* Buenos Aires, núm. 6, septiembre-diciembre 1949.
«Octavio Paz: Libertad bajo palabra», *Sur,* Buenos Aires, núm. 182, diciembre 1949.
«Cyril Connolly: La tumba sin sosiego», *Sur,* Buenos Aires, núm. 184, febrero 1950.
«Situación de la novela», *Cuadernos Americanos,* vol 3, núm. 4, Julio-agosto 1950.
«Victoria Ocampo: Soledad sonora», *Sur,* Buenos Aires, núms. 192, 193 y 194, octubre-diciembre 1950.
«Los olvidados», *Sur,* Buenos Aires, núm. 209-210, marzo-abril 1952.
«Gardel», *Sur,* Buenos Aires, número 223, julio-agosto 1953.
«Carlos Viola Soto: Periplo», *Buenos Aires Literaria* núm. 15, diciembre 1953.
«Para una poética», *La Torre,* Puerto Rico, núm. 7, julio-septiembre 1954.
«Edgar Allan Poe: Obras en prosa»; traducción, introducción y notas de J. C.; Ediciones de la Universidad de Puerto Rico, *Revista de Occidente,* Madrid, 1956 (2 volúmenes).
«Algunos aspectos del cuento», *Casa de las Américas,* La Habana, números 15 y 16. Reproducido parcialmente en *El Escarabajo de Oro,* Buenos Aires, núm. 21, diciembre 1963. Incluido en su totalidad en *La Casilla de los Morelli,* Edit. Tusquets, Barcelona, 1973.
«Carta a J. Carnevale», *Cero,* números 3-4, mayo 1965.
«Sobre las técnicas, el compromiso y el porvenir de la novela», *El Escarabajo de Oro,* Buenos Aires, boletín núm. 1, 1965.
«Sobre Leopoldo Marechal», *El Escarabajo de Oro,* Buenos Aires, número 30, 1966.
«De Julio Cortázar a Francisco de la Moza», *Revista de la Universidad de México,* vol. 21, núm. 12, agosto 1967.
«Julio Cortázar al Che», *La Estafeta Literaria,* Madrid, núm. 383, 19 noviembre 1967.
«Los testigos», *Insula,* Madrid, número 252, noviembre 1967.
«Carta a Fernández Retamar» (I), *Primera Plana,* Buenos Aires, número 281, 14 mayo 1968.
«Carta a Fernández Retamar» (II), *Primera Plana,* Buenos Aires, número 282, 21 mayo 1968.

Collazos, Oscar; Cortázar, Julio, y Vargas Llosa, Mario:

«Literatura en la revolución y revolución en la literatura», Edit. Siglo XXI, México, 1970 (artículos publicados inicialmente en *Marcha de Montevideo,* a partir del 29 de agosto de 1969).

Cortázar, Julio:

«720 Círculos», *Revista Iberoamericana,* Pittsburg, vol. 37, núm. 74, enero-marzo 1971.
«Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, núm. 255, marzo 1971.
«Policrítica a la hora de los chacales», *Los Libros,* Buenos Aires, núm. 20, junio 1971.
«Octavio Paz y la estrella de mar», *El Día,* Honduras, 19 de febrero de 1971.
«Respuesta a comentarios de David Viñas, en carta dirigida a Saúl Sosnowski», *Hispamérica,* Maryland, número 2, diciembre 1972.
«La agarrada a patadas o el despertador de los monstruos o más sobre dados y ratitas o la respuesta del involuntario, pero vehemente, responsable: precisiones necesarias a Juan Carlos Curutchet, a Félix Grande y al pugilista de *El Escarabajo de Oro*», *Cuadernos Hispanoamericanos,* Madrid, núm. 275, mayo 1973.
«Carta a Jorge Ruffinelli (sobre Libro de Manuel)», *Marcha, Montevideo,* 15 de junio de 1973.
«Carta abierta a Pablo Neruda», *Revista Iberoamericana,* Pittsburg, volumen XXXIX, núm. 82-83, enero-junio 1973.
«Un capítulo suprimido de *Rayuela.* Nota de presentación del texto», *Revista Iberoamericana,* Pittsburg, núm. 84-85, julio-diciembre 1973.
«Estamos como queremos, o los monstruos en acción», *Crisis,* Buenos Aires, núm. 11, marzo 1974.
«Un pueblo llamado Onetti», *El Día,* México, 29 de marzo de 1974.
«Tangos buscando música», en *Antología de poesía política y combativa argentina* (edición de Etelvina Astrada), Edit. Zero Zyx, Madrid, 1978.
«Tapies: grafitti», *Guadalimar,* número 38, Madrid, 1979.
«Los juegos secretos de Gonzalo Suárez», *El País,* Madrid, 15 de abril de 1979.
«Viaje a un tiempo plural», *Guadalimar,* núm. 50, Madrid, 1980.

ESTUDIOS SOBRE LA OBRA DE JULIO CORTAZAR

Alascio Cortázar, Miguel: *Viaje alrededor de una silla,* Carpeta Editora, Buenos Aires, 1971.
Amícola, José: *Sobre Cortázar,* Edit. Escuela, Buenos Aires, 1969.
Aronne de Amestoy, Lidia: *«Rayuela», otra manera de compromiso literario,* Mendoza, Argentina, 1970. *Cortázar: la novela mandala,* Edit. Fernando García Cambeiro, Buenos Aires, 1972.
Bates, Merrit W.: *Dos autores, cuatro novelas,* Universidad Nacional del Litoral, Rosario-Santa Fe, Argentina.
Brody, Robert: *Julio Cortázar in his Rayuela,* Harward, 1971.
Bruchi, Liliana: *Aspetti di Rayuela nella narrativa di Julio Cortázar,* Universitá degli Studi di Firenze, Italia, 1972-73.
Campra, Rosalba: *La realtá e il suo anagramma. Ipotesi di un modello narrativo nei recconti di Julio Cortázar.*
Cortesi Jarvis, Anna: *Julio Cortázar: cuentista,* University of California, 1973.
Chazelle, Marie Christine: *Omnibus, un cuento de Julio Cortázar* (edición crítica), Toulouse, Francia, 1969.
Childs, Tonya Lee: *Existentialism in the Works of Julio Cortázar,* Texas, 1971.
Dapraz Strout, Lilia: *Casamiento ritual y el mito del hermafrodita en «Omnibus» de Cortázar,* University of Kentucky, mayo 1972.
Daví Arrigucci, Jr.: *O escorpião encalacrado (A Poética da Destruição em Julio Cortázar),* Edit. Perspectiva, S. A., Debates 78, São Paulo, 1973.
Davis, Mary Eunice: *The Vision of Reality in Selected Novels of Julio Cortázar and García Márquez,* Kentucky, 1970.
Echevarren-Welker, Roberto: *Le monde romanesque de Julio Cortázar,*

Universidad de París VIII, Vincennes, Francia, 1974.
Escamilla Molina, Roberto: *Julio Cortázar: visión de conjunto*, Edit. Novaro, México, 1970.
Filer, Malva E.: *Los mundos de Julio Cortázar*, Las Américas Publishing Company, Nueva York, 1970.
Francescato, Martha Paley de: *El Bestiario de Julio Cortázar: enriquecimiento de un género*, Illinois, Urbana-Champaign, 1970.
Galeota, Adele; Julio Cortázar: *L'Impegno attraverso il «Fantástico»*, Instituto Universitario di Magisterio, Napoli, 1972-73.
García Canclini, Néstor: *Cortázar. Una antropología poética*, Edit. Nova, Buenos Aires, 1968.
Garfield, Evelyn Picon: *La influencia del surrealismo francés en la obra de Julio Cortázar*, Rutgers, 1972.
¿Es Julio Cortázar un surrealista? Edit. Gredos, Madrid, 1975.
Cortázar por Cortázar, Centro de Investigaciones Lingüístico - Literarias, Universidad de Veracruz, México, 1978.
Gemis, Francisca: *Le point de vue dans les contes à la première personne de Julio Cortázar*, Université de Liège, Bélgica, 1973-74.
Genover, Kathleen: *Claves de una novelística existencial*, Edit. Pláyor, Colección Plaza Mayor, Madrid, 1973.
González Bermejo, Ernesto: *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona, 1978.
Goldfarb, Sonia: *La ironía en la obra de Julio Cortázar. La ironía como concepción del mundo y como recurso literario*, California, 1972.
Hartmann, Joan: *Aspects of the Short story in Julio Cortázar*, Connecticut, 1970.
Holsten, Kenneth Alden: *The Metaphysycal Search in the Novels of Julio Cortázar*, California, San Diego, 1970.
Johnson, Charles: *Analysis of style, myth, and metaphor in Julio Cortázar*, California, 1972.
Kalman, Jorge Barcy: *Los cuentos de Julio Cortázar: Persistencia y variaciones de un tema*, Columbia University.
Kerr, Lucille: *The Beast and the Double: A Study of the Short Stories of Julio Cortázar*, Yale, 1972.
Lagmanovich, David: *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Barcelona, Hispam, 1974.
Larisgoitia, Hermani: *Estudio analítico-interpretativo de los cuentos de Julio Cortázar*, Wisconsin, 1971.
Mac Adam, Alfred John: *The individual and the Other: A Study of the Prose Works of Julio Cortázar*, Princeton, 1969.
El individuo y el otro. Crítica a los cuentos de Julio Cortázar, Edic. La Librería, Buenos Aires, 1971.
Macoy, Katherine Wallis: *Theory of the Novel in «Rayuela»*, Emory, 1970.
Martins, Teresinha Alves Pereira: *Julio Cortázar, Clarice Lispector e a Nova Narrativa Latinoamericana*, New México, 1971.
Mozejko, Danuta Teresa: *Lectures des Contes de Julio Cortázar*, Université de la Sorbonne, París III, 1974 (2 volúmenes).
Muzika, H. M.: *«Rayuela» a Metaphysycal Revolution*, Liverpool, 1969.
Nelson, Kathleen G.: *Julio Cortázar's «Rayuela» as an Existentialist Novel*, Catholic University, Washington, 1971.
Osta, Winifred: *The Journey Pattern in Four Contemporary American Novels*, Arizona, 1970.
Petrich, Perla: *Isotopie Initiatique chez Julio Cortázar*, Université de París VIII, Vincennes, 1976.
Ramírez, Pedro: *Tiempo y narración en la obra de Borges, Cortázar, Carpentier y García Márquez*, Edit. Gredos, Madrid, 1978.
Rein, Mercedes: *Julio Cortázar: el escritor y sus máscaras*, Edit. Daico, Montevideo, 1969.
Rodríguez Monegal, Emir: *El arte de narrar*, Edit. Monte Avila, Caracas, 1968.
Safir, Margery Arent: *The implicit Author and his reader. A study based on Julio Cortázar's «Rayuela»*, Yale University, 1977.
Scholz, László: *El arte poética de Julio Cortázar*, Edit. Castañeda, Colección Estudios Estéticos y Literarios, Buenos Aires.
Solá, Graciela de: *Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1968.
Sosnowsky, Saúl: *Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, Edic. Noé, Buenos Aires, 1973.
Spencer Shaton D.: *The Architectonic Novel: A Study of Structure in Modern Fiction Based Upon Works*

by Twenty-Three Experimental Novelists From Raymond Roussel to Carlos Fuentes, New York University, 1969.

Toma, Margrit: *Untersuchengen zum Menschenbild in den Werken Julio Cortázar,* Universidad de Rostock, R. D. A., diciembre 1973.

OBRAS DE CONJUNTO

Boletín de Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional del Litoral, Departamento de Letras, núm. 6, Rosario, Argentina, 1966 (número especial dedicado a Cortázar dirigido por Adolfo Prieto).

Cinco miradas sobre Cortázar, Edit. Tiempo Contemporáneo, Colección «Números», Buenos Aires, 1968. (Compuesto de tres partes; 1.° «*Rayuela*. Ana María Simo, Lezama Lima y Roberto Fernández Retamar»; 2.° «Preguntas a Cortázar por Mario Vargas Llosa»; 3.° «Carta de Cortázar a Fernández Retamar».)

Homenaje a Julio Cortázar, Helmy F. Giacoman, Edit. Anaya, Madrid, 1972. (Contiene: «Prefacio», Helmy Giacoman; «Cortázar y el comienzo de la otra novela», José Lezama Lima; «El salto hacia adelante o la razón de la sinrazón», Marcelo Alberto Villanueva; «*Rayuela* o el orden del caos», Fernando Alegría; «Algunas aproximaciones a *Rayuela,* de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego», Enrique Giordano; «Las imágenes de *Rayuela*», John G. Copeland; «62 Modelo para armar: ¿Agresión, regresión o progresión?», Angela Dellepiane; «Notas sobre la búsqueda en la obra de Cortázar», Ana María Pucciarelli; «La búsqueda de autenticidad», Malva S. Filer; «Sobre Julio Cortázar», Osvaldo López Chuchurra; Julio Cortázar, José Blanco Amor; «Las transformaciones del yo», Malva E. Filer; «Cotidianeidad y fantasía en una obra de Cortázar», Antonio Pagés Larraya; «Los premios: Una tentativa de clasificación formal», Alfred J. Mac Adam; «Temas y técnicas del taller de Julio Cortázar», Richard J. Allen; «Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos», Flora H. Schiminovich; «Emociones y fragmentaciones: Técnicas cuentísticas de Julio Cortázar en *Todos los fuegos el fuego*», Germán D. Carillo; «El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar», Marta Morello Frosch; «La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar», Joan Hartmann; «Todos los juegos, el juego», Wolfang A. Luchting; «Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado», Martha Paley de Francescato; «Estructura de un cuento de Julio Cortázar: *Todos los fuegos, el fuego*», David Lagmanovich; «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas», Manuel Durán; «Interpretación de *El río,* cuento de Julio Cortázar», Roberto Hozven; «Conocimiento poético y aprehensión racional de la realidad. Un estudio de *El perseguidor*», de Julio Cortázar», Saúl Sosnowski; «*Los reyes* o la irrespetuosidad ante lo real de Cortázar», Luis Bocaz Q.; «Perspectivas de *axolotl,* cuento de Julio Cortázar», Antonio Pagés Larraya; «Cortázar y Nabokov: La estética del éxtasis», Mary E. Davis).

La vuelta a Cortázar en nueve ensayos. Edición de Sara Vinocour de Tirri y Néstor Tirri, Edit. Carlos Pérez, 1968. (Contiene: *a)* Cuentos: Noé Jitrik, «Notas sobre la Zona Sagrada y el mundo de los otros en *Bestiario,* de Julio Cortázar»; Manuel Durán, «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas»; Alain Bosquet, «Las realidades secretas de Julio Cortázar»; Alejandra Pizarnik, «Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo». *b)* Novelas: Antonio Pagés Larraya, «Los premios»; Graciela de Sola, «*Rayuela,* una invitación al viaje». *c)* Todo Cortázar: Guillermo Ara, «Cortázar cronopio»; Luis Gregorich, «Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura»; Néstor Tirri, «El perseguidor perseguido»; Sara Vinocour, «Referencias bibliográficas»; Ediciones en lenguas extranjeras de las obras de Julio Cortázar.)

Revista Iberoamericana núm. 84-85, julio - diciembre 1973, Pittsburg. (Contiene: «Un texto inédito de Cortázar: un capítulo suprimido de *Rayuela*». Estudios: Luis Leal, «Si-

tuación de Cortázar»; Saúl Yurkievich, «Julio Cortázar: Al Unísono y al Dísono»; Fernando Aínsa, «Las dos orillas de Julio Cortázar»; Alfred J. Mac Adam, «La Torre de Dánae»; Joaquín Roy-Cabrerizo, «Claves de Cortázar en un Libro Olvidado: *Buenos Aires, Buenos Aires;* Rubén Benítez, «Cortázar: que supo abrir la puerta para ir a jugar»; Eduardo G. González, «Hacia Cortázar, a partir de Borges»; Alicia Borinsky, «Macedonio y el humor de Julio Cortázar»; Martín C. Taylor, «*Los reyes*, de Julio Cortázar: el Minotauro redimido»; Silverio Muñoz Martínez, «Otra mirada sobre *Rayuela»;* Carlos Isasi solo, «Función de las innovaciones estilísticas en *Rayuela»;* Julio Matas, «El contexto moral en algunos cuentos de Julio Cortázar»; Jaime Alazraki, «Homo sapiens vs. Homo ludens en tres cuentos de Cortázar»; Emir Rodríguez Monegal, «Le "Fantome" de Lautréamont»; David Lagmanovich, «Acotación a *La Isla a Mediodía»;* Saúl Sosnowski, «Los ensayos de Julio Cortázar: Pasos hacia su política»; Carlos Martínez, «Ampliando una página de Cortázar». Notas: Ken Holstein, «Notas sobre el tablero de dirección en *Rayuela»;* Martha Paley de Francescato, «El Libro de Manuel»; Lucille Kerr, «El individuo y el otro». «Crítica a los cuentos de Julio Cortázar»; Martha Paley de Francescato, «Bibliografía de y sobre Julio Cortázar».)

OTRAS PUBLICACIONES SOBRE LA OBRA DE JULIO CORTAZAR

Alazraki, Jaime: «Dos soluciones estilísticas al tema del compadre en Borges y Cortázar», *Exilio*, año VI, núm. 1, 1972.
«Cortázar, entre el surrealismo y la literatura fantástica», *El Urogallo*, Madrid, año VI, núm. 35-36, septiembre-diciembre 1975.

Alegría, Fernando: «*Rayuela*: o el orden del caos», *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, vol. 35, núm. 69, septiembre-diciembre 1969.

Allen, Richard: *Julio Cortázar's short stories*, «Third Annual Conference on Latin America», april 11-13, Houston, 1969.
«Los temas del tiempo y la muerte en *Todos los fuegos, el fuego*, de Julio Cortázar», *Duquesne Hispanic Review*, núm. 3, 1967.
Temas y técnicas del taller de Julio Cortázar, XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, 1968.
«Julio Cortázar: *Todos los fuegos, el fuego»*, *Books Abroad*, Oklahoma, vol. 42, núm. 1, 1968.
«En busca de la novelística de Néstor Sánchez y Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 237, Madrid, septiembre 1969.

Alonso, J. M.: «Cortázar, Borges and the Loss of Experience», *Review 72*, Washington, 1972.

Alves Pereira, Teresina: «Coincidencia de la técnica narrativa de Julio Cortázar y Clarice Lispector», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, California, vol. 3, núm. 1, 1973.

Amorós, Andrés: «Julio Cortázar: 62 modelo para armar», *Revista de Occidente*, Madrid, núm. 73, 1969.
Introducción a la novela hispanoamericana actual (Cortázar, páginas 109 a 136), Edit. Anaya, Madrid, 1971.
«*Rayuela* (Nueva Lectura)», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid,, núm. 1, 1972.

Anderson Imbert, Enrique: *Historia de la literatura hispanoamericana* (s/Cortázar, 318 a 320, t. II), Edit. F. C. E. (breviario), México-Buenos Aires, 1956. «Julio Cortázar: Final del Juego», *Revista Iberoamericana*, vol. 23, núm. 45, Pittsburg, enero-julio de 1958.

Andreu, Jean L.: Todos los fuegos el fuego, les derniers contes de Julio Cortázar», *Caravelle*, núm. 8, Toulouse, 1967 (Traducción en castellano: «Cortázar cuentista», *Mundo Nuevo*, núm. 23, París, mayo del 68.)
«Pour une lecture de Casa tomada de J. Cortázar», *Caravelle*, número 10, Toulouse, 1968. Et Fonquerne, Yves René: «Bestiario de Julio Cortázar: essai d'interprétation systématique», *Caravelle*, núm. 11, Toulouse, 1968.

Anzoátegui, Ignacio: *El anti-Cortázar; Atlántida*, núm. 1.234, Buenos Aires, enero de 1970.

Armani, Horacio: «Algunas vueltas en torno de Cortázar», *La Nación,* Buenos Aires, 28 de enero de 1968.
Arroyo, Justo: «Julio Cortázar y su Rayuela», *Revista de la Lotería de Panamá,* mayo de 1969.
Arrufat, Antón: «Julio Cortázar: Cuentos». Selección y prólogo de A. A., *Casa de las Américas,* La Habana, 1964. «Las armas secretas de Julio Cortázar», *Casa de las Américas,* núm. 26, La Habana, 1964. «Prólogo de Cortázar: Cuentos», *Casa de las Américas,* La Habana, 1969.
Azancot, Leonardo: «Cortázar, en baja», *Pueblo.* Madrid, 23 de junio de 1979.
Babín, María Teresa: «La antinovela en Hispanoamérica», *Revista Hispánica Moderna,* núms. 3-4, Nueva York, julio-octubre de 1968.
Baker, Kenneth: «Nothing up Cortázar's sleeve» *(Todos los fuegos el fuego),* Boston Phoenix, 14 de septiembre de 1973.
Barnatan, Marcos Ricardo: «Julio Cortázar, fantasma y escritor», *Papeles de Son Armadans,* Madrid, volumen 44, núm. 132, marzo de 1967. «El retorno a Cortázar», *Insula,* número 271, Madrid, 1969.
Barrenechea, Ana María, y Speratti Piñeiro, Emma Susana: *La literatura fantástica argentina* (s/Cortázar, pp. 78 a 94), Imprenta Universitaria, México, 1957.
Barrenechea, Ana María: «Rayuela, una búsqueda a partir de cero», *Sur,* número 288, Buenos Aires, mayo-junio de 1964. Reproducido en *La Prensa,* El Salvador, 18 de julio de 1965. «La estructura de Rayuela, de Julio Cortázar», *Literae Hispanae et Lusitanae,* München, Max Hueber Verlag, 1968. «La estructura de Rayuela, de Julio Cortázar», *Nueva novela latinoamericana 2* (s/Cortázar, págs. 222 a 247). Edit. Paidós, Buenos Aires, 1972.
Barufaldi, Rogelio: «Soledad y vocación en la última narrativa argentina», *Señales,* núm. 134, enero-febrero de 1962.
Basso, Eleonora: «La música en la obra de Cortázar, *Revista Iberoamericana de Literatura,* 2.ª época, núm. 2, 1970.
Bataillon, Laure: «Sur deux tableaux (62 Modelo para armar)», *La Quinzaine Littéraire,* núm. 132, París, 1-15 de enero de 1972.
Benasco, Rodolfo: «Explica a Julio Cortázar», *Bibliograma,* núm. 35-36, 1967.
Benedetti, Mario: «Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices», *Los Tiempos Modernos,* núm. 2, Buenos Aires, abril de 1965. Reproducido en *Letras del Continente Mestizo,* Arca, Montevideo, 1967. «Sobre Julio Cortázar», *Cuadernos de Casa de las Américas 3,* La Habana, 1967.
Bermejo, José María: Rueda de prensa de Cortázar: «Me he curado de algunas neurosis escribiendo cuentos fantásticos», *Ya,* Madrid, 3 de noviembre de 1977.
Bernu, Michele: «Essai d'interprétation d'un conte de Julio Cortázar: Continuidad de los parques», *Caravelle,* núm. 13, Tolouse, 1969.
Berriot, Karine: «Le fantastique au niveu du quotidien (Libro de Manuel)», *La Quinzaine Littéraire,* París, 1-15 de octubre de 1974.
Bersani, Leo: *62: A model kit; The New York Times Book Review,* 26 de noviembre de 1972.
Berstein, Jerónimo: «Capítulo 34 de *Rayuela:* Toma de posición», *Papeles de Son Armadans,* Madrid, marzo de 1973.
Bianchini, Angela: «Dove nitrisce l'unicorno», *La Stampa,* año 105, núm. 223, Turín, 24 de septiembre de 1971.
Bianciotti, Héctor: «Cortázar dans la melée (sobre el Libro de Manuel)», *Le Nouvel Observateur,* París, 30 de septiembre de 1974.
Bishop, Tom: «Julio Cortázar: Cronopios and Famas», *Saturday Review,* Nueva York, 27 de septiembre de 1969.
«Julio Cortázar. Cronopios and Famas», *Review'69,* Washington, 1970.
Bjurström, C. G.: «Det fantastika i litteraturen, ett semtal med Julio Cortázar», *Bonniers Litterära Magasin,* núm. 38, Estocolmo, mayo-junio de 1969.
«Julio Cortázar. Mon fantastique», *La Quinzaine Littéraire,* núm. 100, París, 1-31 de agosto de 1970.
Blanco Amor, José: «Julio Cortázar», *Cuadernos Americanos,* núm. 5, México, septiembre-octubre de 1968.
Blot, Jean: «Retrouver le monde s/Rayuela)», *Preuves,* núm. 196, París, junio de 1967.
Bocaz Q., Luis: «Los Reyes o la irrespetuosidad ante lo real de Cortá-

zar», *Atenea*, vol. 166, núm. 419, Santiago de Chile, enero-marzo de 1968.

Boldori, Rosa: Cortázar: una novelística nueva», *Setecientosmonos*, número 7, Rosario, Argentina, diciembre de 1965.
«La irrealidad en la narrativa de Cortázar», *Boletín de Literaturas Hispánicas*, núm. 6, Santa Fe, Argentina, 1966.
«Sentido y trascendencia de la estructura de *Rayuela*», *Boletín de Literaturas Hispánicas*, núm. 6, Santa Fe, Argentina, 1966.

Bonnefoy, Claude: «La lorgnette fantastique de Julio Cortázar (s/ *Cronopios y Famas*), *Les Nouvelles Littéraires*, París, 17-24 de febrero de 1977.

Bordelois, Ivonne: «Julio Cortázar. Los Premios», *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, núm. 55, 1961.
«Julio Cortázar: *Rayuelas*», *Señales*, Buenos Aires, núm. 142, 1963.

Bosquet, Alain: «La course d'obstacles de Julio Cortázar (s/ Libro de Manuel)», *Magazine Littéraire*, núm. 94, París, noviembre de 1974.

Bottaro, José M.: «*Rayuela* de Julio Cortázar», *Airón*, año 3, núms. 7-8, Buenos Aires.

Bottone, Mireya: «Cortázar en el testimonio», *Boletín de Literaturas Hispánicas*, núm. 6, Santa Fe, Argentina, 1966.
«Bibliografía de Cortázar», *Boletín de Literaturas Hispánicas*, núm. 6, Santa Fe, Argentina, 1966.

Broyard, Anatole: «I'm Exercising My Option (s/ *62 Modelo para armar*)», *The New York Times*, 24 de noviembre de 1972.

Bryan, C. D. B.: «Cortázar's Masterpiece (s/ *Rayuela*)», *The New Republic*, 23 de abril de 1966.
«Julio Cortázar: Cronopios and Famas», *The New York Times Book Review*, 15 de junio de 1969.
«The Deluxe Model (s/ 62 Modelo para armar)», *Review 72*, 1972.

Cammozzi Barrios, Rolando: «Julio Cortázar: Todos los fuegos, el fuego», *Revista de Occidente*, 2.ª época, núm. 55, Madrid, octubre de 1967.

Campos, Haroldo: «O jôgo de amarelinha (s/ *Rayuela*)», *Correio da Manhâ*, Río de Janeiro, 30 de julio de 1967.

Campos, Jorge: «Julio Cortázar: *Rayuela*». Insula, núm. 250, Madrid, septiembre de 1967.
«Julio Cortázar: Alguien que anda por ahí», *Insula*, núm. 368-369, Madrid, 1970.
«En el mundo de Cortázar (s/ *Alguien que anda por ahí*)», *El País*, Madrid, 3 de julio de 1977.
«Los territorios de Julio Cortázar s/ *Territorios y Un tal Lucas*)», *El País*, Madrid, 5 de agosto de 1979.

Campos, Marco Antonio: «Cortázar: las armas secretas de la historieta», *Diorama de la Cultura*, Supl. de *Excélsior*, México, 26 de octubre de 1975.

Carandell, José María: «Cortázar y los cuentos (s/ Casilla de los Morelli), *Tele-Express*, Barcelona, 11 de abril de 1973. «Cronopiaje», *Cero*, núm. 3-4, mayo de 1965.

Carnevale, Jorge: «Cortázar o el verdadero rostro», *Cero*, núm. 1, Buenos Aires, septiembre de 1964. «Cronopiaje», *Cero*, núm. 3-4, Buenos Aires, mayo de 1965.

Carranza, José María: «Julio Cortázar: 62 Modelo para armar», *Revista Iberoamericana*, vol. 35, núm. 69, Pittsburg, septiembre-diciembre de 1969.

Castelar, Diana: «*Rayuela*. Un libro de Julio Cortázar», *Clarín*, Buenos Aires, 29 de agosto de 1963. «Final del juego: un libro de cuentos de Julio Cortázar», *Clarín*. Buenos Aires, 23 de julio de 1964.

Castelli, Eugenio: «Sentido y forma en Rayuela, de Cortázar», *La Capital*, Rosario, 13 de noviembre de 1966. *Cortázar, «Rayuela» y la antinovela*, Edit. Colmegna, Rosario, Argentina, 1968.

Castillo, Abelardo: «Las armas secretas: cuentos de Julio Cortázar», *El Grillo de Papel*, núm. 2, Buenos Aires, enero de 1960.

Cerezales, Manuel: «Un tal Lucas, de Julio Cortázar», *A B C*, Madrid, 5 de julio de 1979.

Clapp, Susannah: «Hitting the Low Spots (s/ *62 Modelo para armar*»), *New Statesman*, Inglaterra, 5 de marzo de 1976.

Clark, Elizabeth: «A metaphysical hop, (s/ *Rayuela*»), *Glasgow Herald*, Inglaterra, 18 de marzo de 1967.

Cocaro, Nicolás: *De Julio Denis, poeta, a Julio Cortázar*, Edit. Sopena, Buenos Aires, 1969.

Coddou, Marcelo: «Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego», *Atenea*, vol. 153, núm. 413, Chile, julio-sep-

tiembre de 1966. «Julio Cortázar. La Casilla de los Morelli», *La Estafeta Literaria*, núm. 518. Madrid, junio de 1973.

Coleman, Alexander: «Cinco maestros: cuentos modernos de Hispanoamérica», *Harcourt, Brace and World, Instructor's Manual*, Nueva York (s/ *Cortázar*, pp. 12 a 20), 1969.

Coll, Edna: «Cortázar y su Rayuela», *Atenea*, Revista de la Universidad de Puerto Rico, Nueva serie, número 2, junio de 1967. «Aspectos cervantinos en Julio Cortázar, *Revista Hispánica Moderna*, Univ. de Columbia, núm. 3-4, Nueva York, 1968.

Concha, Edmundo: «Julio Cortázar: *Todos los fuegos el fuego*», *Anales de la Univ. de Chile*, vol. 124, número 138, 1966.

Concha, Jaime: «Criticando *Rayuela*» (contiene tres comentarios: Jaime Concha, Anne Marie Taylor y Saúl Sosnowski), *Hispamérica*, año IV, An. I, Maryland, agosto de 1975.

Conte, Rafael: «Doce proposiciones para un festival Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 222 (s/ *La vuelta al día en ochenta mundos)*. Madrid, junio de 1968. «Julio Cortázar o la esperanza de la destrucción», en *Lenguaje y Violencia: Introducción a la narrativa hispanoamericana*, Al-Borak, Madrid, 1962.

Copeland, John: «Las imágenes de Rayuela», *Revista Iberoamericana*, vol. 33, núm. 63, enero-julio de 1967.

Copouya, Emile: «The Winners by Julio Cortázar», *Saturday Review*, Nueva York, 27 de marzo de 1965.

Coulson, Graciela: «Instrucciones para matar hormigas en Roma o la Dinámica de la Palabra», *Revista Iberoamericana*, vol. XLII, núm. 95, Pittsburg, abril-junio de 1976.

Courtines, Pierre: «The winners, by Julio Cortázar», *América*, 17 de abril de 1965.

Curley, Arthur: «End of the game (and other stories»), *Library Journal*, julio de 1963.

Cruz Andrade, Gutemberg: «Cortázar, um romamcista em quadrinhos: *Tribuna de Bahía*, Salvador, 5 de febrero de 1976.

Csep, Attila: El papel de lo fantástico en las obras de Cortázar», *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 11, Budapest, 1969.

Cuperman, Pedro: «Relectura de Rayuela», *Punto de contacto*, núm. 1, Nueva York, diciembre de 1975.

Curutchet, Juan Carlos: «Apuntes para una lectura de Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 223, Madrid, julio de 1968. «La prehistoria literaria de Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 253-254, Madrid, enero-febrero de 1971. «Cortázar, Años de aprendizaje», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 255, Madrid, marzo de 1971. «Cortázar: Metodología de la rebelión», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 260, Madrid, febrero de 1972. «Cortázar: La crítica de la razón utópica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, número 261, Madrid, marzo de 1972.

Charosky, Claudio: «Cronología de un derrumbe: Cortázar y Fuentes», *Alacrán Azul*, núm. 1, 1970.

Dalton, Roque: «Historia de cronopios y de famas», *Casa de las Américas*, núms. 20-21, La Habana, diciembre de 1963.

D'amico, Alicia y Facio, Sara: «Los juegos de Julio Cortázar», *La Nación*, Buenos Aires, 4 de junio de 1967.

Davis, Deborah: «Webs from a single Thread (s/ *Todos los fuegos el fuego»)*, Review, 73, Washington.

Delgado, Josefina: «*Octaedro:* el oficio de sorprender», *Los Libros*, número 37, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1974.

Dellepiane, Angela: «La novela argentina desde 1950 a 1965», *Revista Iberoamericana*, 34, 1968. «62 Modelo para armar: Agresión, regresión o progresión», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, vol. 1, número 1, Long Island, enero 1971. «Algunas conclusiones acerca del lenguaje de Cortázar», *Sinnombre*, II, 2, 1971.

Devoto, Daniel: «Julio Cortázar: *Los Reyes*», *Realidad*, a. III, vol. VI, Buenos Aires, septiembre - diciembre de 1949.

Díaz-Plaja, Guillermo: «Todos los fuegos de fuego», *A B C*, Madrid, 13 de octubre de 1966.

Diego, Eliseo: «Todos los fuegos el fuego», *Casa de las Américas*, volumen 7, núm. 41. La Habana, marzo-abril de 1967.

Ducan, J. Ann: «Mirrors and labyrints, some comparisons between Cortá-

zar and the «nouveau roman» (s/ *62 Modelo para armar»), Companson,* núm. 3, Warwinch, julio de 1976.

Durán, Manuel: «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y de famas», *Rev. Iberoamericana,* 31, 1965.

Durand, José: «Julio Cortázar: los cuentos del gigante»; *Américas,* Washington, 15 de abril de 1963.

Elsen, Claude: «Histories d'ailleurs», *Ecrits de Paris,* octubre de 1968.

Espejo, Alberto: «Los privilegios del logos: "Fantomas contra los vampiros multinacionales", de Julio Cortázar», *Rev. de la Universidad Veracruzana,* núm. 16, octubre-diciembre de 1975.

Espejo, Beatriz: «Mi universidad fue la soledad: Julio Cortázar, *El Sol de México,* 12 de junio de 1976.

Eyzguirre, Luis: «Rayuela, Sobre héroes y tumbas y El astillero: Búsqueda de la identidad individual en la novela hispanoamericana contemporánea, *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol. 2; núm. 2, Long Island, septiembre de 1972.

Felber, Eugen: «Romane, Novellen, Erzählungen Das Ausserordentliche und das Gewöhnliche (s/ *Los Premios), Der Landbote, Winterthur,* 27 de noviembre de 1969.

Fernández, Henry: *From Cortázar to Antonioni: Study of an adaptation,* Focus on Blow-Up; Roy Huss, Ed. New Jersey. Prentice Hall, 1971.

Fernández Santos, F.: «Julio Cortázar, cronopio universal), *Indice,* números 221-223, Barcelona, 1967.

Fevre, Fermín: «Julio Cortázar: Final del juego», *Criterio,* núm. 1462, Buenos Aires, octubre de 1964.

«Las figuras del zodíaco», *Primera Plana,* núm. 173, Buenos Aires, año 1966.

«Los fuegos del fuego», *El cronista comercial,* Buenos Aires, 16 de mayo de 1966.

«Julio Cortázar: 62 Modelo para armar», *Criterio,* núm. 1565-66, Buenos Aires, febrero de 1969.

Figueroa Amaral, Esperanza: «Dos libros de Cortázar (s/ *Ceremonias y 62», Rev. Iberoamericana,* vol. 35, número 68, Pittsburg, marzo-agosto de 1969.

Filer de Tunkelang, Malva: «Las transformaciones del yo en la obra de Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 242, Madrid, febrero 1969.

Flogstad, Kjartan: «Det trivielle som metafysikk: Introduksjon, til Julio Cortázar», *Vinduet* núm. 24, Oslo, 1970.

Flores, Margarita: «Siete respuestas de Julio Cortázar», *Rev. de la Universidad de México,* vol. 21, núm. 7, marzo de 1967.

Fombona, Julieta: «Rayuela», *Imagen,* Caracas, noviembre de 1967.

Ford, Aníbal: «Los últimos cuentos de Cortázar», *Mundo Nuevo* número 5 (s/ *Todos los fuegos el fuego),* noviembre de 1966.

Foster, David: «Julio Cortázar: 62 Modelo para armar», *Books Abroad,* vol. 43, núm. 3, 1969.

Francescato, Martha Paley de: «Julio Cortázar y un modelo para armar y armado», *Cuadernos Americanos,* núm. 3, México, mayo-junio de 1969.
Julio Cortázar: «Ultimo round», *Revista Iberoamericana,* vol. 36, número 72, Pittsburg, 1970. «Casa tomada», Tr. del diseño gráfico de Juan Fresán, *Rev. Iberoamericana,* vol. 36, núm. 73, octubre-diciembre de 1970.
Friedman, Florinda: «La vuelta a Cortázar en nueve ensayos y cinco miradas sobre Cortázar», *Sur,* número 318, Buenos Aires, mayo-junio de 1969.

Fuentes, Carlos: «La nueva novela latinoamericana (s/ *Cortázar: La caja de Pandora»), La Cultura* número 128, México, 29 de julio de 1964. «Hopscotch, by Julio Cortázar», *Commentary,* octubre de 1966. «Rayuela: la novela como caja de Pandora», *Mundo Nuevo* núm. 9, marzo de 1967. «Tous les mystères... le mystère (s/ *Octaedro)», Le Monde,* París, 5 de mayo de 1976. «La novela como salud colectiva (una reflexión latinoamericana)», *El País,* Madrid, 25 de noviembre de 1977.

Garavito, Julián: «Julio Cortázar: Gâtes», *Europe* núm. 473, París, septiembre de 1968.

Garasa, Delfín Leocadio: «Ambigüedad y misterio (s/ Octaedro»), *La Nación,* Buenos Aires, 8 de septiembre de 1974.

García, Eladio: «Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar», *Repertorio americano,* año II, núm. 1, Costa Rica, octubre-noviembre-diciembre, 1975.

García Canclini, Néstor: «La inautenticidad y el absurdo en la narrati-

va de Cortázar», *Rev. de Filosofía* número 16, La Plata, 1966. «Cortázar: el acceso a la casa del hombre», *La capital*, Rosario, 15 de noviembre de 1967. «El país de los cronopios, *Primera Plana* núm. 262 (s/ *La vuelta al día en ochenta mundos)*, Buenos Aires, 2 de enero de 1968.

Garfield, Evelyn Picón: «The Exquisite Cadaver of Surrealism», *Review 72*, Washington, 1972.

Georgescu, Paul Elexandru: «Julio Cortázar y sus dos lecturas del universo», *Puño y Letra* núm. 2, Guayaquil, 2 de enero de 1975.

Gertel, Zunilda: «La noche boca arriba, disyunción de la identidad», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, volumen III, núm. 2, California, septiembre de 1973. «Funcionalidad del lenguaje en la salud de los enfermos», en *Lagmanovich*, Estudios.

Ghiano, Juan Carlos: «Rayuela, una ambición antinovelística», *La Nación*, Buenos Aires, 20 de octubre de 1963.

Gimferrer, Pedro: «Notas sobre Julio Cortázar», *Insula* núm. 227, Madrid, 1965.

Gómez, Carlos Alberto: «Literatura y antropología, 62 Modelo para armar, por Julio Cortázar», *La Nación*, Buenos Aires, 8 de diciembre de 1968. «Cortázar y la "Nueva novela" (s/ *Rayuela»)*, *La Gaceta*, Tucumán, noviembre de 1968.

González, Manuel Pedro: *Reparos a ciertos aspectos de Rayuela»*, Coloquio sobre la novela hispanoamericana, Tezontle, México.

González Bermejo, Ernesto: «Julio Cortázar, una apuesta a lo imposible», *Cosas de escritores*, Biblioteca de Marcha, Montevideo, 1971. «Un escritor tiene derecho a divertirse (s/*Alguien que anda por ahí)*, *Cuadernos para el diálogo*, Madrid, 27 de agosto de 1977.

González Echeverría, Roberto: «La autopista del Sur and the secret weapons of Julio Cortázar's short narrative», *Studies in Short Fiction*, vol. 8, núm. 1, Houston, 1971.

González Lanuza, Eduardo: «Julio Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos», *Sur* núm. 312, Buenos Aires, mayo-junio de 1968. «Causalidad y casualidad a propósito de 62 Modelo para armar, Julio Cortázar», *Sur* núm. 318, Buenos Aires, mayo-junio de 1969.

Graciarena, Edmundo: «Primera Plana: La revista y sus armas secretas», *Hoy en la cultura* núm. 17, noviembre-diciembre de 1964.

Gramigna, Giuliano: «Il patibolo in giardino (s/ Historia de cronopios y de famas»), *La fiera letteraria*, año XVII, núm. 30, 5 de septiembre de 1971.

Grande, Félix: «Fragmento para un homenaje a Rayuela», *Indice* números 221-223, Barcelona, 1967. «El romance del dado y la ratita», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 271, Madrid, enero de 1973.

Gregorich, Luis: «Julio Cortázar y la posibilidad de la literatura», *Cuadernos de Crítica* núm. 3, agosto de 1966.

Gregorio, María Isabel: «Rayuela», *Boletín de Literaturas Hispánicas* número 6, Santa Fe, Argentina, 1966.

Grossvogel, David: «Blow-up. The forms of an esthetic itinerary», *Diacritics*, vol. II, núm. 3, 1972.

Guasta, Eugenio: «Los argentinos a través de una novela de Cortázar», *Criterio núm. 1513-14*, Buenos Aires, 24 de diciembre de 1960.

Gudiño Kieffer, Eduardo: «La noche frente al autor, frente al lector y frente a sí misma», *Explicación de textos literarios*, California University, vol. II, núm. 2, 1974.

Guelbenzu, José María: «The reader murder case (s/ *Ultimo round»)*, *Cuadernos Hispanoamericanos número 247*, Madrid, 1970.

Guerrero, M. Hugo: «La vuelta a Julio Cortázar en ochenta preguntas», *Siete días* núm. 311, Buenos Aires, abril de 1973.

Guibert, Rita: «Un gran escritor y su soledad», *Life en español*, 7 de abril de 1969.

Gutiérrez, Marco Antonio: «Julio Cortázar y Fantomas», *El Nacional*, Caracas, 1 de agosto de 1975.

Gyurko, Lanin: «Cyclic time and blood sacrifice in Three stories by Cortázar», *Rev. Hispánica Moderna* número 4, Columbia University, Nueva York, 1969. «Man as victim in two stories by Cortázar (s/ *Las armas secretas e Instrucciones para John Howez)»*, vol. 19, núm. 3, *Kentucky Romance Quaterly*, 1972.

Hamilton, Carlos: «La novela actual de Hispanoamérica (s/ Cortázar, páginas 230 a 233)», *Cuadernos Americanos* núm. 2, México, marzo-abril de 1973.

Hars, Luis: «Cortázar o la cachetada metafísica», *Mundo Nuevo* número 7, enero del 67 (Incluido en *Los nuestros,* Edit. Sudamericana, Buenos Aires, 1966); en inglés: «Julio Cortázar or the slap in the face», New México, *Quaterly,* vol. XXXVI, número 2, Alburquerque, 1966. «Cortázar en su taller», *Indice* número 22, 1967. «Cortázar», *Bohemia,* La Habana, 22 de noviembre de 1968.
Hartmann, Joan: «La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar», *Rev. Iberoamericana,* volumen 35, septiembre-diciembre de 1969.
Heker, Liliana: «Concursos ¿o literatura? (s/ *Continuidad de los parques»), El Escarabajo de Oro,* año VI, núms. 26-27, Buenos Aires, 1965. «Apunte para una lectura literaria de Libro de Manuel», *El Escarabajo de Oro,* Buenos Aires, 1973. «Rayuela de Julio Cortázar», *El Heraldo Cultural* núm. 15, 20 de febrero de 1977.
Hepburn, Neil: «Latin-Americans in París (s/ *62 Modelo para armar»), The Listener,* Londres, 4 de marzo de 1976.
Hernández, Ana María: «Conversación con Julio Cortázar», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol III, número 2, California, septiembre de 1973. «Poe, pym and mythological symbolism in Cortázar's firs novel», *The Gypsy Scholar,* Michigan State University.
Horst Karl August: «Das besetzte Schiff (s/ *Los Premios»), FAZ,* Frankfort, 31 de diciembre de 1967.
Hozven, Roberto: «Interpretación de *El río,* cuento de Julio Cortázar», *Atenea,* vol. 170, julio-diciembre de 1968.
Incledon, John: «Una clave de Cortázar sobre 62 Modelo para armar», *Rev. Iberoamericana,* vol. XVI, número 91, Pittsburg, abril-junio de 1975.
Iñigo Madrigal, Luis: «Julio Cortázar: Los premios», *Anales de la Universidad de Chile,* núm. 123, tercer trimestre de 1961. «*Octaedro,* cuentos de Cortázar que superan el malabarismo literario», *Pueblo,* Madrid, 5 de junio de 1974.
Irby, James: *Cortázar's Hospscotch and Other Games Novel: a Forum on Fiction,* vol. 1, núm. 1, 1967.
Ivanovici, Víctor: «Julio Cortázar, buscador de lo humano», *Rev. La bufanda del sol* núms. 11-12, Quito, Ecuador, junio de 1977.
Izquierdo, José María: «La alegría de escribir y el placer de leer» (s/ «*Un tal Lucas»), Informaciones,* Madrid, 30 de agosto de 1979.
Jakfalvi, Susana: «Varios estudios sobre Julio Cortázar en: Edición de las armas secretas, Edit. Cátedra, Madrid, 1979.
Jitrik, Noé: «Crítica satélite y trabajo crítico en *El Perseguidor,* de Julio Cortázar», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* El Colegio de México, núm. 2, 1975.
Juin, Hubert: «Les Armes Secrètes», *Les Lettres Françaises,* París, febrero de 1964.
Kalda, Alexandre: «Julio Cortázar et Monteforte Toledo», *Arts* núm. 922, 1963.
Kanalenstein, Rubén: «Cortázar, Oliveira, el kibutz del deseo», *Semana,* Tel-Aviv, 1976.
Kaufman, Maud: «Le livre de Manuel», *Politique Hebdo,* París, 14-20 de noviembre de 1974.
Keene, Donald: «Hopscotch, by Cortázar», *The New York Times Review,* 10 de abril de 1966. «Moving Snapshots», *The New York Times Review,* 19 de abril de 1966.
Kerrigan, Elaine: «On the hop (s/ *Rayuela»), The Times Literary Supplement,* 3 de septiembre de 1967.
Klaren, Sara Castro de: «Media vuelta en cuatro dimensiones: Cortázar y la Patafísica», *Textual* número 10, Lima, octubre de 1975.
Kratochwil, Germán: «Abschied von den Illusionen (s/ *Los premios»), Die Weltwoche,* Zürich, 10 de marzo de 1967.
Lafourcade, Enrique: «Julio Cortázar y el neo-culturanismo», *Imagen* número 83, Caracas, octubre de 1970.
Lagmanovich, David: «*Rayuela,* novela que no lo es pero no importa», *La Gaceta,* Tucumán, Argentina, 29 de marzo de 1964. «Estructura de un cuento de Julio Cortázar: *Todos los fuegos el fuego», Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol. 1, número 2, Adelphi University, Long Island, septiembre de 1971. «Un cuento de Julio Cortázar (s/ *La isla a mediodía»), La Gaceta,* Tucumán, 12 de diciembre de 1971. «Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar (s/ *Torito, Bestiario, Axolotl, Omnibus, Después del almuerzo, La noche boca arriba, Las puertas del cielo,*

Continuidad de los parques)», Hispanoamérica, vol. 1, núm. 1, Maryland, julio de 1972.

Lancelotti, Mario: «Julio Cortázar. Final del juego», *Sur* núm. 291, noviembre-diciembre de 1964.

Lartigue, Pierre: «Julio Cortázar-Saúl Yurkievich: dialogue entre prose et poésie d'Argentine», *L'Humanité,* París, 3 de junio de 1977.

Lastra, Pedro y Coulson, Graciela: «El motivo del horror en Octaedro», *Nueva Narrativa Hispanoamericana,* Adelphi University, vol. V, Long Island, enero-septiembre de 1975.

Laut, S. J.: *Hopscotch, by Julio Cortázar,* Best Sellers, 15 de enero de 1966.

Leal, Luis: «Situación de Julio Cortázar», *Revista Iberoamericana* número 39, 1973.

Lezama Lima, José: «Cortázar y el comienzo de la otra novela», *Casa de las Américas* número 49, La Habana, 1968. El mismo artículo, con el título: «Para llegar a Julio Cortázar», México en la Cultura, *Suplemento de Novedades* núm. 348, octubre de 1968.

Liberman, Arnoldo: «Rayuela, por Julio Cortázar», *Comentario* núm. 38, Buenos Aires, 1964.

Lobato, Manuel: «62 Modelo para armar», *Minas Gerais,* suplemento literario, Brasil, 6 de octubre de 1973.

Lockharr, Washington: «El esperanzado desbarajuste de Cortázar», *Marcha,* Montevideo, 15 de septiembre de 1967.

López Churruca, Osvaldo: «Sobre Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 211, Madrid, julio de 1967.

López Delpecho, Luis: «De Carroll y de Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 228, Madrid, diciembre de 1968.

López Morales, Eduardo: «El libro de los Julios», *Casa de las Américas* número 50, La Habana, 1968.

Loveluck, Juan: «Una revisión de la novela hispanoamericana», *Zona* Franca, III, 37. «Aproximación a Rayuela», *Revista Iberoamericana,* volumen 34, núm. 65, Pittsburg, enero-abril de 1968.

Lozano, Hernán: «Continuidad de los parques», *Universidad del Valle* número 1, Cali, Colombia, segundo semestre de 1975.

Lucas, Fabio: «Os eleatas e a literatura, *Coloquio-Letras* núm. 18, Brasil, mayo de 1974.

Luchting, Wolfang: «Todos los fuegos el fuego», *Mundo Nuevo* número 35, mayo del 69.

Luzi, Mario: «I capricci di Cortázar (Storie di cronopis e di fama»), *Corriere della Sera,* Italia, 5 de agosto de 1971.

Llopis, Rogelio: Prologando a Cortázar», *Pueblo y Cultura* núm. 30, diciembre de 1964.

Mac Adam, Alfred: «New Forms of Perception (s/ *Rayuela»), The New Leader,* 23 de mayo de 1966. *Los Premios: Una tentativa de clasificación formal,* XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Organización de Bienestar Estudiantil, Caracas, 1968. «El individuo y el otro», *Rev. Iberoamericana,* 2.ª época, núm. 2 (s/ *Los ensayos críticos y Los reyes),* Pittsburg, 1970. «La simultaneidad en las novelas de Cortázar, *Rev. Iberoamericana,* vol. 37, núms 76-77, julio-diciembre de 1971. «Cortázar Cortázar: A. Literary Chonnology», *Review 72,* Washington, 1972.

Marco, Joaquín: «Entre las últimas narraciones de Cortázar, Alguien que anda por ahí», *La Vanguardia Española,* Barcelona, 8 de septiembre de 1977.

Márquez Rodríguez, Alexis: «Libro de Manuel, de Julio Cortázar», *El Nacional,* Caracas, 10 de julio de 1977.

Mainer, José Carlos: «Argentina en tres novelas y 4. Para jugar Rayuela», *El Heraldo de Aragón,* 1 de diciembre de 1966.

Martín, Salustiano: «Octaedro», *Reseña* núm. 83, Madrid, marzo de 1975.

Martínez, Tomás Eloy: «La Argentina que despierta lejos», *Primera Plana* núm. 103, Buenos Aires, 27 de octubre de 1964.

Mastrangelo, Carlos: «Las babas del diablo, Una nueva era cuentística argentina», *El Contemporáneo* número 5, agosto de 1969. «Usted, yo, los cuentos de Julio Cortázar y su autor», *Rev. de la Universidad Nacional de Córdoba* núm. 10, Argentina, 1969.

Matillas Rivas, Alfredo: «Julio Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos», *La Torre* núm. 60, Puerto Rico, 1968.

Meinhardt, Warren: «Descripción de un combate o Julio Cortázar, ganador por "nocaut" limpio (s/ *Ultimo round»), Nueva Narrativa Hispanoamericana,* vol. 1, núm. 2, Adelphi University, Long Island, septiembre de 1971.
Micha, René: «Le Je et l'Authe chez Julio Cortázar», *La Nouvelle Revue Française* núm. 140, París, 1 de agosto de 1964.
Mignolo, Walter: «Conexidad, coherencia, ambigüedad. *Todos los fuegos el fuego»,* Hispamérica, año V, núm. 14, Maryland, 1976.
Miguel, André: «Julio Cortázar. Les Armes Secrétes», *La Nouvelle Revue Française* núm. 131, París, 1 de noviembre de 1963.
Miguel, María Ester de: «Julio Cortázar. Las armas secretas, *Señales* número 114, Buenos Aires, octubre de 1959.
Miquel, Lourdes: «El juego del sentido o Julio Cortázar (s/ *La Casilla de los Morelli»), Diario de Lérida,* 3 de mayo de 1973.
Minudri, Regina: «The winners», *Library Journal,* 15 de marzo de 1965.
Mirande, Nelly Donni de: «Notas sobre la lengua de Cortázar», *Boletín de Literaturas Hispánicas* número 6, Santa Fe, Argentina, 1966.
Moner, Michel: «Variations sur le plaisir et la douleur dans Rayuela, de Julio Cortázar,*Caravelle* número 23, Toulouse, 1974.
Monsivais, Carlos: «Instructivo para edificar un intersticio que permita encontrarle alguna utilidad a la nota bibliográfica o ¿qué pasaría, Eduvigis, si todos los cronopios se llamaran Julio»?),*La Cultura en México* núm. 306, 27 de diciembre de 1967. «Bienvenidos al universo Cortázar», *Rev. de la Universidad de México,* vol. 22, núm. 9, mayo de 1968.
Montesinos, Jaime: «Contra la nada que acecha: Julio Cortázar», *Cuadernos Americanos* núm. 178, México, septiembre-octubre de 1971.
Morelle, Paúl: «Marelle, de Julio Cortázar ou le roman de l'intelligence qui se détruit», *Le Monde,* París, 5 de abril de 1967.
Morelló-Frosch, Marta: «El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar», *Rev. Iberoamericana,* vol. 34, número 66, Pittsburg, julio-diciembre de 1968. «Julio Cortázar: From Beasts to Bolts», *Books Abroad,* volumen 44, núm. 1, Oklahoma, 1970.
Muñoz Martínez, Silvelro: «Otra mirada sobre Rayuela», *Rev. Iberoamericana de Literatura,* 2.ª época, número 2, 1970.
Murena, H. A.: «Julio Cortázar: Rayuela», *Cuadernos* núm. 79, Buenos Aires, diciembre de 1963.
Musselwhite, David: «El Perseguidor, un modelo para desarmar», *Nuevos Aires* núm. 8, Buenos Aires, agosto-septiembre de 1972.
Musto, Jorge: «La zambullida en el embudo», *Temas* núm. 13, Montevideo, julio - agosto - septiembre de 1967. «Todos los juegos (s/ *La Casilla de los Morelli»), Marcha,* Montevideo, 21 de diciembre de 1973.
Nardeau, Maurice: «Les armes secrétes, de Julio Cortázar», *L'Express,* París, 29 de agosto de 1963.
Neville, Jill: «South Americans in París (s/ *62 Modelo para armar»), The Sunday Times,* Nueva York, 7 de marzo de 1976.
Neruda, Pablo: «Novela espesa con sabias reminiscencias», *Prima Plana* núm. 42, Buenos Aires, 27 de agosto de 1963. «Con Cortázar y con Arguedas», *El Universal,* Caracas, 17 de agosto de 1969.
Nogueira Galvão, Walnice: «Cortázar e a migração do verbo», *Discurso* número 4, São Paulo, 1973.
Novoa, Leopoldo: «Cortázar o cómo venir al Sena permaneciendo en el Plata», *Marcha,* Montevideo, 9 de julio de 1965.
Núñez, Antonio: «Julio Cortázar: Ceremonias», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 235, Madrid, julio de 1969.
Ojeda, Jorge Arturo: «Cronopios y Famas», *El Gallo Ilustrado* número 287, México, 24 de diciembre de 1967.
Olaso, Ezequiel de: «El pastor de monstruos», *La Nación,* suplemento literario, Buenos Aires, 24 de mayo de 1964.
Onega, Gladys S.: «Cortázar: personajes y misterio», *Setecientosmonos* núm. 7, Rosario, Argentina, diciembre de 1965. «Los premios», *Boletín de Literaturas Hispánicas* número 6, Santa Fe, Argentina, 1966.
Orphee, Elvira: «Julio Cortázar: Las armas secretas», *Sur* núm. 265, Buenos Aires, julio-agosto de 1960.
Ortega, Julio: «Cortázar: *Rayuela.* La contemplación y la fiesta». Ensa-

yos sobre la novela latinoamericana, Edit. Universitaria, Lima, 1968.

Ortiz, Orlando: «Un átomo de Rayuela»; *La Cultura en México* número 825, 16 de abril de 1969.

Oviedo, José Miguel: «Un porteño noveliza a los porteños (s/ *Los premios»), El Comercio,* Lima, 25 de junio de 1961. «Cortázar: entre el absurdo y la eternidad», *El Comercio,* Lima, 26 de de julio de 1964. «Cortázar para recortar, armar y pegar (s/ *62)», El Comercio,* Lima, 4 de mayo de 1969. «Parque de diversiones del mago Cortázar (s/ *La vuelta al día en ochenta mundos»), Imagen,* Suplemento número 21, Caracas, mayo de 1968. «Revolución, erotismo y literatura son claves de un sutil juego de la historia (s/ *Libro de Manuel)», La Opinión,* Buenos Aires, 1 de agosto de 1973. «Cortázar: la revolución es el juego (s/ *Libro de Manuel)», El Comercio,* suplemento dominical, Lima, 22 de julio de 1973. «Otros lados de Cortázar (s/ *Octaedro)», Caretas* núm. 508, Lima, enero de 1975.

Pagella, Angela Blanco Amores de: «Tentativa de resta literaria (s/ *Rayuela»), La Prensa,* Buenos Aires, febrero de 1964.

Pagés, Henri: «62, Maquette à monter», Combat, París, 20 de enero de 1972.

Pagés, Larraya, Antonio: «Julio Cortázar: Los premios», *Ficción* números 33-34, Buenos Aires, septiembre-diciembre de 1961. «Cotidianidad y fantasía en una obra de Cortázar (s/ Historias de cronopios y de famas»), *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 231, Madrid, marzo de 1969.

Pagy, Evandro: «Mosaico elucidativo (s/ *Historia de conopios y de famas»),* suplemento de *Tribuna,* Río de Janeiro, 19-21 de abril de 1975.

Parreira Duarte, Lélia María: «Análise estructural de um conto de Cortázar; Minas Gerais», suplemento literario, *Belo Orizonte,* 9 de abril de 1977.

Pelzer, Federico: «Novela y novedad (dos tentativas argentinas) (s/ *Los burgueses y Rayuela»), la Gaceta,* Tucumán, Argentina, 1965. «Alejandra y la Maga», *La Gaceta,* Tucumán, 8 de septiembre de 1967. (Pameos y Meopas», *La Gaceta,* Tucumán, 7 de mayo de 1972.

Pereda, Rosa María: «Prosa del Observatorio de Julio Cortázar. Un poema sobre el hombre», *Diario Montañés,* Santander, 23 de marzo de 1974. «Novela latinoamericana: posible caracterización de un proceso» (s/ *Rayuela, La casa verde, Paradiso,* etc.), *Camp de l'arpa* número 10, Barcelona, marzo de 1974. «Cortázar: la imaginación creadora (s/ *Octaedro»), Diario Montañés,* Santander, 13 de julio de 1974. «Cortázar: obra abierta y revolución (s/ *Libro de Manuel)»,* Camp de l'arpa, Barcelona, 2 de mayo de 1974. «Cortázar: un libro para la vida (s/ *Libro de Manuel»),* El Urogallo núms. 27-28, Madrid, mayo-agosto de 1974. «Julio Cortázar: literatura fantástica y revolución s/ *Octaedro* y *Libro de Manuel»), Cuadernos Hispanoamericanos,* número 296, Madrid, febrero de 1975.

Peri Rossi, Cristina: «Cortázar entre el compromiso y la literatura», *Noticias,* año I, núm. 7, Barcelona, 15-22 de marzo de 1977.

Perrone, Alberto: «Julio Cortázar cuenta su vida y su obra», *ABC de las Américas,* núm. 34, 2-8 de junio de 1973.

Pichón Riviere, Marcelo: «Cortázar: de Rayuela al Libro de Manuel», *Panorama* núm. 313, Buenos Aires, 26 de abril de 1973. «Julio Cortázar hoy», *Boletín de Literaturas Hispánicas* núm. 6, Santa Fe, Argentina, 1966. (Incluido en Estudios de literatura argentina, Edit. Galerna, Buenos Aires, 1969.)

Pizarnik, Alejandra: «Humor y poesía en un libro de Julio Cortázar (s/ *Historia de cronopios y de famas»), Rev. Nacional de Cultura,* Caracas, 1963. «Nota sobre un cuento de Julio Cortázar: El otro cielo», *Imagen* núm. 26, Caracas, 1-15 de junio de 1968.

Planells, Antonio: «Narración y música en *Las ménades* de Julio Cortázar», *Explicación de textos literarios,* vol. 2, núm. 2, California University, 1974.

Pons, Anne: «L'Arche de Noël (Le bestiaire d'Aloys Zötl), texte de Julio Cortázar, *Le Point,* núm. 223, París, 27 de diciembre de 1976.

Portuondo, José: «La emancipación literaria de Hispanoamérica: Julio Cortázar», *Cuadernos,* La Habana, número 15, noviembre de 1975.

Quintana, Juan: «Lászlo Scholz: El arte poético de Julio Cortázar»,

Cuadernos Hispanoamericanos número 350, Madrid, agosto de 1979.

Rama, Angel: «Julio Cortázar: una novela distinta en el Plata», *Marcha,* Montevideo, 17 de marzo de 1961. «Plenitud de Cortázar (s/ *Todos los fuegos el fuego)», Marcha,* Montevideo, 13 de mayo de 1966. «Cortázar: el libro de las divergencias», *Plural* núm. 22, México, julio de 1973.

Rambures, Jean Louis: «Cortázar, le troisième grand de la littérature sud-américaine», *Réalités,* París, febrero de 1968.

Raphael, Frederic: «On the inner circle (s/ *Rayuela)», The Sunday Times,* Nueva York, 5 de marzo de 1967.

Rawicz, Piotr: «Cortázar et sa *Maquette a monter», Le Monde,* París, 17 de diciembre de 1971.

Reedy, Daniel: «The Symbolic Reality of Cortázar's *Las babas del diablo»,* Columbia University, *Hispanic Studies,* Nueva York.

Rein, Mercedes: «A propósito de *Las babas del diablo», Rev. Iberoamericana de Literatura,* segunda época, número 2, 1970. «Cortázar y Carpentier», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 301, Madrid, julio de 1975.

Revol, E. L.: «La vuelta a Cortázar en 80 julios», *Letras del Ecuador* número 137, mayo-junio de 1968. «La tradición fantástica en la literatura argentina», *Rev. de Estudios Hispánicos,* vol 2, núm. 2, noviembre de 1968. «Arena en los ojos (s/ *Libro de Manuel)», La Nación,* suplemento literario, Buenos Aires, 6 de mayo de 1973.

Reyzábal, María Victoria: «62 Modelo para armar», *Rev. Reseña* núm. 122, Madrid, septiembre-octubre de 1979.

Rial, José Antonio: «Reparos a Cortázar», *El Universal,* Caracas, 11 de mayo de 1969.

Rincón, C. y Villegas, S.: «Lo fantástico es una molulación de lo real», *La Onda* núm. 129, México, 30 de noviembre de 1975.

Ríos, Roberto: «Rayuela, de Julio Cortázar», argentino, primera edición, 1963. *La novela y el hombre hispanoamericano,* Edit. La Aurora, Buenos Aires, 1969.

Roccocuzzi, Renata: «Cortázar, pero menos (s/ *Alguien que anda por ahí)», Triunfo,* Madrid, septiembre de 1977.

Rodríguez Monegal, Emir: «The New Novelties», *Encounter,* 25, 1965. «La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes», *Life en español,* vol. 25, número 6, 15 de marzo de 1965. «Erudición cortaziana», *Mundo Nuevo* núm. 8, febrero de 1967. *Los nuevos novelistas,* XIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, Caracas, 1968. «Le Fantome de Lautréamont», *Review 72,* Washington, 1972. «De *Rayuela* a *Tres tristes trigres.* Invención del lenguaje. Parodia de la Cultura», *Clarín* Buenos Aires, 9 de marzo de 1972.

Rohde, Hedwing: «Julio Cortázar: Die Gewinner», *Neue Deutsche Hefte* número 124, Berlín, 1970.

Rohon, Guy: «Julio Cortázar: Marelle», *La Nouvelle Revue Française* número 173, París, 1 de agosto de 1967.

Rojas Guardia, Pablo: «Julio Cortázar: la vuelta al día en ochenta mundos», *Rev. Nacional de Cultura* núm. 189, julio-agosto-septiembre de 1969. *La realidad mágica: Ensayos de aproximación literaria,* Edit. Monte Avila, Caracas, 1969.

Rojas Zea, Rodolfo: «Silvalandia: un mundo de cronopios (entrevista con Julio Silva)», *Revista de Revistas* núm. 184, Excélsior, México, 10 de diciembre de 1975.

Roy Cabrerizo, Joaquín: «Claves de Cortázar en un libro olvidado: *Buenos Aires, Buenos Aires», Rev. Iberoamericana* núms. 84-85, Pittsburg, 1973. «El libro de Manuel», *Reseña de literatura, arte y espectáculos* número 72, Madrid, febrero de 1974.

Rufinelli, Jorge: «Cortázar: la novela ingresa en la historia (s/ *Libro de Manuel)», Marcha,* Montevideo, 25 de mayo de 1973.

Russell, Charles: «Games People Play s/ *62 Modelo para armar)», Fliction International,* 1, 1973.

Ryan, Frank: *The minners, by Julio Cortázar,* Best Sellers, Nueva York, 1 de abril de 1965.

Sáez, Jorge Alberto: «Alrededor del hombre en ochenta mundos y tres julios», *Sur* núm. 311, Buenos Aires, marzo-abril de 1968.

Sage, Lorna: «Round the café table s/ *62 Modelo para armar», The Observer,* Londres, 7 de marzo de 1976.

Salas, Horacio: «El juego de la oca (s/ *Ultimo round)*», *Análisis* número 461, Buenos Aires, 13-19 de enero do 1970.
Salazar Bondy, Sebastián: «Julio Cortázar: Bestiario», *Sur* núm. 201, Buenos Aires, julio de 1957.
Saldaña, Magdalena: «En Silvalandia viven cronopios que están enamorados de esperanzas», *Excélsior*, México, 17 de noviembre de 1975.
Sanhueza, Ana María: «Caracterización de los narradores de Rayuela», *Rev. Chilena de Literatura* número 1, 1970.
Saporta, Marc: «Un fantome d'Edgar Poe revu par Freud», *L'Express* número 887, París, 8-14 de julio de 1968.
Sarduy, Severo: «Del Ying al Yang (s/ *Sade, Bataille, Marmori, Cortázar y Elizondo)*», *Mundo Nuevo* número 13, París, julio de 1967. «Anamorphoses (s/ *Gîtes)*», *La Quinzaine Littéraire* núm. 50, París, 1-15 de mayo de 1968.
Sasturain, Juan: «En su cuarta novela Julio Cortázar nombra a la Historia pero no se atreve a tocarla (s/ *Libro de Manuel)*», *La Opinión*, Buenos Aires, 10 de mayo de 1973.
Schiavo, Leda y Reyes, Graciela: «Modelo y armado en una novela de Cortázar», *Filología* núm. 15, 1971.
Schiminovich, Flora H.: «Cortázar y el cuento en uno de sus cuentos s/ *Las babas del diablo)*», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, volumen 1, núm. 2, Adelphi University, Long Island, septiembre de 1971. En el mismo número Estructura de un cuento de Julio Cortázar: Todos los fuegos el fuego.
Schmucler, Héctor: «Rayuela: juicio a la literatura», *Pasado y Presente* número 9, Córdoba, abril-septiembre de 1965. «Cortázar, escritor antiliterario», *La Gaceta*, Tucumán, Argentina, 29 de mayo de 1966. «Notas para una lectura de Cortázar», *Los Libros* núm. 2, Buenos Aires, agosto de 1969.
Schneider, Luis Mario: «Entrevista a Julio Cortázar», *Rev. de la Universidad de México*, vol. 17, número 8, abril de 1963.
Scholz, László: «Un octaedro del "Octaedro" de Julio Cortázar», *Acta Literaria*, Academiae Scientiarum Hungaricae, tomo 17, núms. 1-2, Budapest, 1975.
Serra, Edelweis: «Comentario a Julio Cortázar a propósito de *Final del juego*», *Señales* núm. 147, cuarto trimestre de 1964.
Shafer, Carol: «Disconnected threads in Argentinian's latest book not worth assemblins (s/ *62 Modelo para armar)*», *Star*, Minneapolis, 22 de marzo de 1973.
Share, Bernard: *A model kit, by Julio Cortázar*, Hibernia, Inglaterra, 12 de marzo de 1976.
Shorter, Kingsley: «Rewriting the Wordl (s/ *62 Modelo para armar)*», *New Leader*, 2 de abril de 1973.
Siracusa, Isabel: «Informe sobre la literatura argentina en 1969: Panorama de la crítica», *Nueva Crítica número 1, enero-abril de 1971.*
Skarmeta, Antonio: «Trampas al perseguidor», *Mapocho* núm. 20, Chile, 1970.
Schulmann, Iván: «Orígenes y naturaleza de la nueva novela», *Gaceta*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.
Silva, Clara: «Entre la espada y la pared (s/ *Libro de Manuel)*», *El País*, Montevideo, 20 de mayo de 1973.
Solá, Graciela: «Julio Cortázar y su novela Los Premios», *Boletín Cultural de la Embajada Argentina en España*, año III, núm. 5, Madrid, 1965. «Las galerías secretas de Julio Cortázar», *Señales* núm. 154, 1966.
Soriano, Osvaldo: «Cortázar frente a los jóvenes caníbales», *Sucesos*, año I, núm. 1, Buenos Aires, junio de 1976. «Reportaje a Julio Cortázar», *La Opinión*, Buenos Aires, 11 de marzo de 1973. «Conversación con Julio Cortázar», *La Prensa Literaria*, Managua, 30 de abril de 1976, y Colominas, Norberto: «Entrevista a Julio Cortázar: *Lo fantástico incluye y necesita la realidad*», *El País*, Madrid, 25 de marzo de 1979.
Sosnowski, Saúl: «La intuición de la muerte en Las armas secretas de Julio Cortázar», *Hispania* núm. 52, 1969. «El compromiso revolucionario de Cortázar: un nuevo *round*», *Nueva Narrativa Hispanoamericana*, volumen 2, núm. 1, Adelphi University, Long Island, 1972. «Del texto de Morelli a la textura de Néstor Sánchez», *Vórtice*, vol. 1, núm. 3, Stanford University, 1975.
Speratti Piñero, Emma Susana: «La literatura fantástica en las últimas

generaciones argentinas, *La literatura fantástica en la Argentina* (libro en colaboración con Ana María Barrenechea), Imprenta Universitaria, México, 1957. «Julio Cortázar y tres pintores belgas: Ensor, Delvaux, Magritte», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* tomo XXIV, número 2, México.

Squirru, Rafael: «Rayuela por Julio Cortázar», *Américas,* Washington, septiembre 1964.

Tagliatela Riccio: «Sopravvivenza e validità del surrelismo (s/ *Rayuela)», Annali dell'Instituto Universitario Orientale,* Napoli, 1973.

Taruselli, Eugenio: «El Libro de Manuel», *El Tribuno,* Salta, Argentina, 24 de junio de 1973.

Taylor, Martín C.: «Los Reyes de Julio Cortázar: el minotauro redimido», *Revista Iberoamericana* números 84-85, Pittsburg, julio-diciembre de 1973.

Testerian, Inna: «Cortázar y Dostoyevski: crítica del individualismo burgués», *Casa de las Américas* número 100, La Habana, enero-febrero de 1977.

Ullán, José Miguel: «Dos cronopios», *Indice* núms. 221-223, Madrid, 1967. «Julio Cortázar: la excepción toma el Poder (s/ *Ultimo round)», Triunfo,* Madrid, 1970.

Uriarte, Fernando: «Julio Cortázar, novelista de Buenos Aires», *Mapocho,* vol. 14, núms. 2-3, Chile, 1966.

Uribe, Basilio: «Julio Cortázar: Rayuela», *Criterio* núm. 1452, Buenos Aires, 28 de mayo de 1964.

Urondo, Francisco: «El escritor y sus armas políticas», *Panorama,* Buenos Aires, 24 de noviembre de 1970.

Valbuena Briones, A.: «Una cala en el Realismo Mágico», *Cuadernos Americanos* núm. 5, México, septiembre-octubre de 1969.

Valdivieso, Jaime: «La crisis del hombre en dos escritores latinoamericanos: A. Carpentier y J. Cortázar», *Third Annual Conference on Latin America,* University of Houston, 1969.

Valencia, Antonio: «Un recital de Cortázar (s/ *Octaedro)», Arriba,* Madrid, 24 de noviembre de 1974. «Un Cortázar fundamental (s/ *62 Modelo para armar)», Ya,* Madrid, 6 de septiembre de 1979.

Valle de Carvalho, Ilka: «Surrealismo cortaziano: Las babas del diablo», suplemento literario de *Minas Gerais,* Belo Horizonte, 23 de abril de 1977.

Valverde, José Antonio: «Fragmented Man, Fragmented Words, Fragmented Reality (s/ *Rayuela)», Mosaic,* 2-1, University of Manitoba, 1968.

Van Praag - Chantraine, Jacqueline: «Les métamorphoses de Julio Cortázar», *Synthèse,* año 25, núms. 283 284, Bruselas, enero - febrero de 1970.

Varela, Blanca: «Uno o muchos libros», *Rev. Peruana de Cultura* número 3, octubre de 1964.

Vargas Llosa, Mario: «*Rayuela* de Julio Cortázar: un nuevo *round», Nueva Narrativa Hispanoamericana,* año II, núm. 1, 13 de julio de 1964. «Cuestionario: Julio Cortázar», *Expreso,* Lima, 7 de febrero de 1965. «Entrevista a Julio Cortázar», *Comentarios Bibliográficos Americanos,* vol. 3, núm. 11, enero-marzo de 1971.

Vázquez Amaral, José: «Julio Cortázar's Hopscotch and Argentinian Spiritual Alienation», *The Contemporary Latin American Narrative,* Nueva York, 1970.

Vera Ocampo, Raúl: «Literatura fantástica y asimetría (J. L. Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares)», *Cuadernos Culturales de la Embajada Argentina en España* número 14, Madrid, 1972.

Villelaur, Anne: «La propie du regard. Julio Cortázar: Gîtes», *Les Lettres Francaises,* París, 8 de mayo de 1968. «Julio Cortázar: Tous les feux le feu», *Les Lettres Françaises,* París, 24 de junio de 1970. «Projections-transgressions (s/ *62 Modelo para armar)», Les Lettres Françaises,* París, 5 de enero de 1972.

Vince, T. L.: «Hopscotch, by Cortázar», *América,* 9 de julio de 1965, Nueva York.

Viñas, David: «Después de Cortázar: historia y privatización», *Cuadernos Hispanoamericanos* núm. 234, Madrid, junio de 1969. *Actual narrativa Hispanoamericana, Casa de las Américas,* 1970. «Cortázar y la fundación mitológica de París y Un viaje contradictorio: de *Los Premios* a *Rayuela»,* en *De Sarmiento a Cortázar,* Edit. Siglo Veinte, Buenos Aires, 1971. «Cortázar y la fundación mitológica de París», *Nuevos Aires,* vol. 1, núm. 3, Buenos Aires, diciembre-enero-febrero de 1971.

Vittori, José Luis: «La voluntad de realismo (s/ *Los Premios)*», *Colregna;* 1963.
Wain, John: «Making It New (s/ *Rayuela)*», *New York Review of Books* 28 de abril de 1966.
Wagener, Françoise: «Manuel, un livre de combat écrit *contre la montre*», *Le Monde*, París, 20 de septiembre de 1974.
Wood, Don E.: «Surrealistic Transformation of Reality in Cortázar's Bestiario», *Romance Notes*, vol. 13, número 2, 1971.
Wood, Michael: Latins in Manhattan (s/ *62 Modelo para armar), The New York Review of Books*, 19 de abril de 1973. «All Fires the Fire», *The New York Times Book Review*, 9 de septiembre de 1973.
Wolff, Geoffrey: «The Old Unreality Blues (s/ *Todos los fuegos el fuego)*», *Washington Post*, 18 de noviembre de 1973.
Yahni, Roberto: «Los conciertos de Cortázar», *Sur* núm. 319, julio-agosto de 1969. «Las fases de Cortázar (s/ *Octaedro*»), *Triunfo*, Madrid, 22 de junio de 1974.
Yrache, Luis: «62 Modelo para armar», *Papeles de Son Armadans* número 170, Madrid, mayo de 1970.
Yurkievich, Gladis: «Bibliografía sobre Cortázar», en *Conversaciones con Cortázar*, Edhasa, Barcelona, 1978.
Yurkievich, Saúl: «De pameos por meopas a poemas», *Desquicio* número 2, París, 1972. «Al unísono y al dísono», *Rev. Iberoamericana* números 84-85, Pittsburg, julio-diciembre de 1973. «Los tanteos mánticos de Julio Cortázar (s/ *Libro de Manuel)*», *Rev. de Occidente* núm. 131, Madrid, febrero de 1974.

(Esta bibliografía se ha confeccionado teniendo en cuenta las ya existentes, que han sido ampliadas y actualizadas.)

MARIA VICTORIA REYZABAL

Galileo, 47, 1.º B
MADRID-15

APENDICES BIBLIOGRAFICOS

I. Revistas y publicaciones hispánicas en Estados Unidos (1977 y 1978).

II. Publicaciones recibidas.

III. Indice alfabético de colaboradores del año 1980.

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES HISPANICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS: 1977

Cuando termino esta bibliografía correspondiente a 1977, ya bien avanzado 1979, es imposible escribir incluso un breve comentario sobre la situación del idioma español en los Estados Unidos sin que las incidencias de último momento pesen sobre él. En la corta introducción a este trabajo referente a 1976 se señalaba que quedaba pendiente el comentario sobre las cátedras de español en universidades americanas y el número de alumnos estudiándolo. En este lapso puede apreciarse que la situación que había existido en los pasados quince años está sufriendo un cambio gradual y firme, igual que lo han experimentado otros muchos estamentos e instituciones en ese país. La inflación, la restricción de créditos, la elevación de tipos de interés y otros factores han producido una seria incidencia en casi todas las actividades de la sociedad americana y singularmente en los presupuestos educativos. La secuela de esta situación son las numerosas huelgas de maestros que se producen en todo el país, incluidos los Estados más conservadores, movimiento que se ha extendido también a las universidades con la formación de sindicatos, algunos de gran fuerza. Sin duda, ello constituye la demostración de un malestar producido por la falta de empleos, así como por la de aumentos de sueldo anuales, que en el caso de existir son tan exiguos que después de los descuentos que sufren con el pago de impuestos federales, estatales, seguridad social, hospitalización y retiro quedan reducidísimos.

Los años de auge correspondientes a la década de los sesenta y principios de los setenta de la educación norteamericana aparentemente han pasado. No es difícil saber de colegas sin trabajo, de la dificultad de ser ascendido o de la de adquirir permanencia en el empleo. Todo ello crea un ambiente académico de incertidumbre que se traduce en falta de espíritu y superación.

Este estado de cosas también ha influido en que la matrícula tienda a disminuir, en especial a nivel universitario, a tal extremo que

en un artículo publicado recientemente en *U. S. News & World Report* (*) se especifica que el número de alumnos en la universidad americana, que en la actualidad es de 12.376.000, declinará en los próximos años, pasando a ser en 1988 de 11.047.000. Igualmente sucederá en los Institutos de Enseñanza Media, en que de una matrícula en 1980 de 14.329.000 pasará a ser en 1990 de 11.876.000. De esta situación se salvarán sólo los colegios de párvulos y escuelas elementales, donde la matrícula, según todas las predicciones, crecerá en la siguiente proporción:

Párvulos	1980:	2.009.000
	1990:	2.574.000
Escuela elemental.	1980:	29.796.000
	1990:	33.871.000

En cuanto a las publicaciones, la cantidad de las aparecidas en 1977 continúa más o menos con los mismos porcentajes que en años anteriores, es decir, sin incremento apreciable. Quizá este hecho se deba al elevado coste del libro, tanto del producido en los Estados Unidos, casi todos a través del método tipográfico, como del fabricado en España u otros países. Como los presupuestos de las bibliotecas, incluidas las universitarias, y otros centros similares no han aumentado al compás del proceso inflacionario de la economía y particularmente al del encarecimiento del coste del libro, el resultado es una reducción en las compras que afectará a este mercado y que ya está, en el momento presente, dejando sentir sus efectos.

ARTICULOS

Comparative Literature Studies. Urbana (Illinois). Volumen XIV. Número II. Phyllis Z. Boring: «Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga».

Hispania. Worcester (Massachusetts). Volumen LX. Número 1: Enrique Ruiz-Fornells: «Algunas observaciones sobre la enseñanza del español en extranjero»; Aniano Peña: «Américo Castro: el estado de la ciencia y de la universidad en España»; Víctor Quimette: «The Liberalism of Baroja and the Second Republic»; Luis González del Valle: «*La cara de Dios,* de Valle-Inclán: novela alienígena»; Norman Schafler: «Sapientia et Fortitudo in the *Poema de Mio Cid»;* Cecil G. Wood: «Unity in Darío's: *El año lírico»;* John M. Lipski: «Preposed Subjetcs in Questions: Some Considerations»; August J. Aquila: «Ercilla's Concept of the Ideal Soldier».

(*) «Whatever You Want, A School Will Teach It», *U. S. News & World Report,* 15 de octubre de 1979, Nueva York, pp. 73-74.

Núm. 2: Russell Salmon and Julia Lesage: «Stones and Birds: Consistency and Change in the Poetry of Pablo Neruda»; Juan Villegas: «La aventura maravillosa: *Oda a un albatros viajero*, de Pablo Neruda»; Antonio Carreño: «Ferñao Velloso y Lionardo: «La fantasía humorística e irónica en *Los Lusiadas»;* Teresa A. Cook: «Emilia Pardo Bazán y la educación como elemento primordial en la liberación de la mujer»; Sharon Keefe Ugalde: «The Evolution of the Poetry of Gabriel Celaya»; Jeremy T. Medina: «The Artistry of Blasco Ibáñez's *Cáñas y barro»;* Claude L. Hulet: «Dissertations in the Hispanic Languages and Literatures-1976».

Núm. 3: Everett W. Hesse: «The Perversion of Love in Lope de Vega's *El castigo sin venganza»;* Richard Bjornson: «*Estebanillo González:* The Clown's Other Face»; Thomas R. Franz: «The Philosophical Bases of Fulgencio Entrambosmares in Unamuno's *Amor y pedagogía»;* John Gaviglia: «A Simple Question of Symmetry; Psyche as Structure in *Tiempo de silencio»;* Nelson R. Orringer: «*Muertes de perro,* de Francisco Ayala: una crítica del Estado Nacional»; Lucía Guerra-Cunningham: *El habitante y su esperanza,* de Pablo Neruda: primer exponente vanguardista en la novela chilena»; Malcolm Silverman: «Stylists Evolution of María Alice Barroso's Works»; Edward H. Friedman: «Dramatic Structure in Cervantes and Lope: The Two *Pedro de Urdemalas* Plays».

Núm. 4: Richard Barrutia: «Nada es verdad ni es mentira»; John S. Brushwood: «Cinco novelas de Salvador Garmendia: el impacto sobre los hábitos perspectivos»; Gemma Roberts: «La recreación de la realidad: el *Don Sandalio,* de Unamuno, y *El holandés»;* John Dowling: «Teatro cómico y lo cómico en el teatro español de la posguerra»; David H. Darst: «Andrenio's Perception of Reality and the Structure of *El Criticón»;* Richard J. Callan: «Some Parallels Between Octavio Paz and Carl Jung»; Gene Steven Forrest: «El mundo antagónico de Terence Moix».

Membership Issue: David S. Zubatsky: «Hispanic Linguistic Studies in Festchriften: Annotated Bibliography (1957-75)».

Hispanic Review. Filadelphia (Pennsylvania). Volumen XXXV. Número 1: Gustavo Pérez Firmat: «The Structure of *El fulgor y la sangre»;* Germán Gullón: «*Tristana:* literaturización y estructura novelesca»; José Escobar: «*Costumbres de Madrid:* influencia de Mercier en un programa costumbrista de 1828»; Francisco Fernández-Turienzo: «*El convidado de piedra:* Don Juan pierde el juego»; Rodolfo Cortina Gómez: «On Dating the *Lazarillo»;* Mikel de Epalza: «El Cid-El León: ¿epíteto árabe del Campeador?».

Núm. 2: José Luis Varela: «Antonio Machado ante España»; José M. Regueiro: «El Auto de los Reyes Magos» y «el teatro litúrgico medieval»; Dorothy Sherman Severin: «Structure and Thematic Repetitions in Diego de San Pedro's *Cárcel de amor* and *Arnalte y Lucenda»;* Gregory Peter Andrachuk: «On the Missing Third Part of *Siervo libre de amor»;* Marcel Danesi: «The Case for *Andalucismo* Re-Examined»; Keith Whinnom: «*El plebérico corazón* and the Authorship Act I of *Celestina».*

Núm. 3: Yakov Malkiel: «Studies in Luso-Hispanic Lexical Osmosis: Old Spanish "fam-, fambr-iento, (des) fambrido", Portuguese "fam-into, es-fom-eado": Humgary and the Growth of the Suffix "-(i)ento<(ul) entu"»; Gustavo Correa: «Garcilaso y la mitología»; James W. Marchand: «Gonzalo de Berceo's: *De los signos que aparesçerán antes del juicio»;* Carmen de Zulueta: «El monólogo interior de Pedro en *Tiempo de silencio»;* Harriet Goldberg: «Moslem and Spanish Christian Literary Portraiture»; Lawrence B. Kiddle: «Siblant Turmoil in Middle Spanish (1450-1650)»; B. Bussell Thompson: «Another Source for Lucena's *Repetición de amores».*

Núm. 4: Edith Helman: «A Way of Seeing: *Nube en la mano*, by Pedro Salinas»; Margaret E. W. Jones: «Saints, Heroes, and Poets: Social and Archetypal Considerations in *Crónica del alba»;* Lily Litvak: «La idea de la decancia en la crítica antimodernista en España (1888-1910)»; Sharon Magnarelli: «El obsceno pájaro de la noche»; Fiction, Monsters, and Packages; Jesús Antonio Cid: «Calderán y el romancillo de *El bonetero de la trapería»;* Charles B. Faulhaber: «The Hawk in Melibea's Garden».

Latin American Research Review. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XII. Número 1: Merilee S. Grindle: «Patrons and Clients in the Bureaucracy: Career Networks in Mexico»; Richard L. Jackson: «Research on Black Themes in Spanish American Literature: A Bibliographic Guide to Recent Trands»; Arturo Valenzuela: «Political Participation, Agriculture, and Literacy: Communal Versus Provincial Voting Patterns in Chile».

Núm. 2: Ivan A. Schulman and Erica Miles: «A Guide to the Location of Nineteenth-Century Cuban Magazines»; Guillermo A. O'Donnell, Víctor Tokman, Rubén Katzman, M. Esther Hermitte, Jorge E. Harday and Víctor Manuel Durand Ponte: «Experiencias y perspectivas de grupos de Trabajo, CIASCO»; Yu A. Zubritski: «Motivos políticos en la poesía quechúa»; Boris M. Merin: «La etapa actual de la latinoamericanística soviética».

Núm. 3: Jerry L. Inglés and Loretta Fairchild: «Evualuating the Impact of Foreign Investment: Methodology and the Evidence from Mexico»; Jerry J. Peavler: «Edmundo Desnoes and Cuba's Lost Generation»; Laura Randall: «Income Distribution and Investment in Argentina»; Fundación Bariloche: «El Departamento de Ciencias Sociales de la Fundación Bariloche: diez años de actividad.»

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen XIV. Número 1: José Pastore and Archibald O. Aller: «The Socioeconomic Status of the Brazilian Labor Force»; Maria Alice Barroso: «A Study in Point of View»; José Roberto do Amaral Lapa: «A geometría do bruxo»; E. Bradford Burns: «History in the Brazilian»; Christopher C. Lund: «Francisco Leitao Ferreiro's *Nova arte de conceitos»;* John Austin Kerr, Jr.: «Colonization in Paraná: Lessons from the South»; John S. Vincent: «Corpo do Baile»; Ilan Rachum: «Feminism, Woman Suffrage and National Politics in Brazil: 1922-1937».

Núm. 2: Earl E. Pitz: «Clarice Lispector and the Lyrical Novel: A Reexamination of *A maçã no escuro»;* Dennis Seniff: «Self Doubt in Clarice Lispector's *Lagos de familia:* Te Rendering of Consciousness»; Glenn A. Nichols: «Party Failure in Pre-1964 Brazil: A Research Note»; James M. Malloy: «Authoritarianism and the Extension of Social Security Protection to the Rural Sector in Brazil»; Robert A. Hayes: «The Tragedy of Marshall Deodoro de Fonseca: A Milatary Class Perspective»; Donald Burness: «Nzinga Moandi and Angolan Independence»; Timothy Brown, Jr.: «The Poetic World of Monteiro Lobato»; R. Penn Reeve: «Race and Social Mobility in a Brazilian Industrial Town»; Marilyn Scarantino Jones: «Pessoa's Poetic Coterie: Three Heteronyms and an orthonym».

Modern Drama. Toronto (Canadá). Volumen XX. Número 1. Walter Lanzenby: «Love and Vitality in *Cándida*».

Núm. 2: Sr. Corona Sharp: «The Dance of Death in Modern Drama: Auden, Dürrenmatt and Ionesco».

Núm. 3: Laura Riese: «Translation of Arrabal's Text»; William Giuliano: «The Defense of Buero Vallejo».

Modern International Drama. Binghamton (New York). Volumen X. Número 1: Rodney Gruttle: «Theatre in Bolivia»; Pablo Neruda: «Radiance and Death of Joaquín Murieta» (traducción de Willis Barnstone); Manuel de Pedrolo: «Men and No» (traducción de Herbert Gilliland).

Núm. 2: Demetrio Aguilera Malta: «Black Hell» (traducción de Elizabeth Lowe).

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Volumen 92. Número 2: Robert Ter Horst: «From Comedy to Tragedy: Calderón and the New Tragedy»; Bruce W. Wardropper: «The Strage Case of Lázaro González Pérez»; Thomas R. Hart: «The Pilgrim's Role in the First Solitude»; Manuel Béjar: «Un manuscrito de don Ignacio Luzán: *La retórica de las conversaciones»;* María Luisa Bastos and Sylvia Molloy: «La estrella junto a la luna: Variantes de la figura materna en Pedro Páramo»; Eduardo González: «Baroque Endings: Carpentier, Sarduy and some Textual Contingencies»; Nelson R. Orringer: «Simmel's *Goethe* in the Thought of Ortega y Gasset».

Publication of the Modern Language Association. New York (New York). Volumen 92. Número 5: Jerome C. Christensen: «Coleridge's Marginal Method in the *Biographia Literaria».*

Revista de Estudios Hispánicos. University (Alabama). Tomo XI. Número 1: Alan S. Bell: «Pedro Salinas' Challenge to T. S. Eliot's concept of tradition»; Bobs M. Tusa: «An interpretation of Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras»;* C. G. Bellver: «Rafael Alberti y el pasado que vuelve»; Elliot S. Glass: «*Dead Souls* and the hispanic picaresque novel»; Salvador Jiménez-Fajardo: «The Redeeming Quest: Paterns of Unification in Carpentier, Fuentes and Cortázar»; Thomas A. O'Connor: «Dramatic Use of a *Letra cantada irregular* in *Elegir al enemigo:* a Structural Approach»; Charles Olstad: «Sender's *Imán* and Remarque's *All Quiet on the Western front»;* Miriam Wagner Rice: «The Meaning of Metaphor in *La Regenta.*

Núm. 2: Everett W. Hesse: «The Lazarillo de Tormes and the Way of the World»; Luisa M. Perdigó: «El amor concreto en *Cántico,* de Jorge Guillén»; Margaret E. W. Jones: «The Modern Spanish Theater: The Historical Perspective»; Arturo Pérez: «La intrahistoria de la guerra civil española en la poesía de Miguel Hernández»; Floyd F. Merell: «Man and his Prisons: Evolving Patterns in José Revueltas' Narrative»; Alfred Rodríguez y John Timm; «El significado de lo femenino en *La familia de Pascual Duarte».* Michael Navascués: «Fantasy and the View of Destiny in the Theater of Jacinto Grau»; Robert M. Jackson: «*La Regenta* and Contemporary History»; Carolyn L. Galerstein: «Carmen Laforet and the Spanish Spinster».

Núm. 3: Phyllis Zatlin Boring: «Carmen Martín Gaite, Feminist Author»; Ida Molina: «Truth and Compassion: *Aventura en lo gris* and *La maison de la nuit»;* Miguel A. Martínez: «Criollismo y humorismo en la obra de Regino E. Boti»; Gisela Dardón Tadlock: «La imagen gráfica en el *Libro del buen amor»;* Kathleen M. Gleen: «Animal Imagery in *Nada»;* Marvin D'Lugo: «*Las babas del diablo:* in Pursuit of Cortázar's *Reel* World»; M. D. Van Biervliet d'Overbroeck: «*Los clásicos redivivos»:* Azorín's Attempt to Revivify his Presentation of the Classics»; Thomas Feeny: «The Child as Redeemer and Victim in Pardo Bazán's Short Fiction»; Edna N. Sims: «Resumen de la imagen negativa de la mujer en la literatura española hasta mediados del siglo XVI»; Joseph V. Judicini: «The Stylistic Revision of La Avellaneda's *Alfonso Munio».*

Revista Iberoamericana. Pittsburgh (Pennsylvania). Volumen XLIII. Números 98-99: Antonio Cándido: «A Literatura Brasileira em 1972»; Wilson Martins: «Tendências da Literatura Brasileira Contemporânea»; Affonso Avila: «Do Barroco ao Modernismo: O Desenvolvimento Ciclico do Literário Brasileiro»; Haroldo de Campos: «Livro de Ensaios: Galaxias»; Nelida Pinon: «A Sombra de Caça»; Autran Dourado: «As Seis a Meia no Largo do Carmo»; Alfred J. MacAdam: «Decio Pignatari: retrato en blanco y

negro»; Afrani Coutinho: O *Peregrin de América»;* Mario Chamie: «Mario de Andrade: Fato Aberto e Discurso *Carnavalesco»;* Emir Rodríguez Monegal: «Anacronismos: Mario de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana»; Armando Zárate: «Devenir y síntoma de la poesía concreta»; João Alexandre Barbosa: «O Curso do Discurso: Leitura de *O Cão Sem Plumas,* de João Cabral de Melo Neto»; Iumna María Simón: «Projectos Alternativos/Confronto de Poéticas»; José Carlos Garbuglio: «Guimarães Rosa: A Gênese de uma Obra»; Irlemar Chiampi Cortez: «Narración y metalenguaje en Grande Sertão: veredas»; Bella Jozef: «Clarice Lispector: la transgresión como acto de libertad»; Jorge Schwartz: «Ficción e ideología: la narrativa fantástica de Murilo Rubião»; Berta Waldman: «Dalton Trevisan: A Linguagem Roubada».

Números 100-101: Número especial sobre Jorge Luis Borges. Julio Ortega: «Borges y la cultura hispanoamericana»; Emir Rodríguez Monegal: «Borges y la política»; Emil Volek: «Aquiles y la tortuga: arte, imaginación y la realidad según Borges»; Luiz Gosta Lima: «A Antphysis em Jorge Luis Borges»; David W. Foster: «Para una caracterización de la *Escritura* en los relatos de Borges»; Walter Mignolo: «Emergencia, espacio, "Mundo Posibles": Las propuestas epistemológicas de Jorge L. Borges»; Sylvia Molloy: «Dios acecha en los intervalos: simulacro y casualidad textual en la ficción de Borges»; Arturo Echavarría Ferrari: «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius: creación de un lenguaje y crítica del lenguaje»; Suzanne Jull Levine: «Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges: la utopía como texto»; Zunilda Gertel: «La imagen metafísica en la poesía de Borges»; Jaime Alarzraki: «Borges o el difícil oficio de la *intimidad: reflexiones sobre su* poesía más reciente»; Oswaldo E. Romero: «Dios en la obra de Jorge L. Borges: su teología y su teodicea»; Rodolfo A. Borello: «El Evangelio según Borges»; Rosalyn M. Frank y Nancy Vosburg: «Textos y contra-textos en *El jardín de senderos que se bifurcan»;* María Luisa Bastos: «Literalidad y trasposición: las repercusiones incalculables de lo verbal»; Nicolás Bratosevich: «El desplazamiento como metáfora en tres textos de Jorge Luis Borges»; E. Caracciolo Trejo: «Poesía amorosa de Borges»; Gerardo Mario Goloboff: «Ser hombre» (exploración del tema del "Otro" en un soneto de Jorge Luis Borges)»; Humberto Rasi: «Borges ante Lugones: divergencias y convergencias»; Ana María Barrenechea: «Borges y los símbolos»; Alicia Borinsky: «Borges en nuestra biblioteca»; José Muñoz Millanes: «Borges y la "Palabra" del Universo»; James E. Holloway: «"Everness": una clave para el mundo borgiano»; Alfred MacAdam: «Lenguaje y estética en *Inquisiciones»;* Eileen M. Zeita: *«La escritura del Dios:* laberinto literario de Jorge Luis Borges»; Edelweiss Serra: «La estrategia del lenguaje en *Historia universal de la infamia»;* John Incledon: «La obra invisible de Pierre Menard»; Tamara Holzapfel y Alfred Rodríguez: «Apuntes para una lectura del *Quijote* de Pierre Menard»; Monique Lemaitre: «Borges... Derrida... Sollers... Borges»; Marta Gallo: «Asterión o el Divino Narciso»; Oscar A. Hahn: «Borges y el arte de la dedicatoria»; Roberto González Echevarría: «Borges, Carpentier y Ortega»; Eduardo González: «Borges marginal»; José Miguel Oviedo: «Borges sobre los pasos de Borges»; Jorge Schwartz: «Borges y la primera hoja de Ulysses: la última hoja de Ulises»; Donald Yates: «Publicaciones recientes sobre Borges»; María Bonatti: «Dante en la lectura de Borges».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XVII. Número 3: Naomi Eva Lindstrom: «Physical Appearance in Arlt»; Jerald Foster: «*La monja Gitani:* The Conflict ot Two Worlds»; Fernando Ibarra:

«Juan Ramón Jiménez e. Irlanda»; María A. Salgado: «El cepillo de dientes and *El Apartamiento:* Two Opposing Views of Alienated Man»; Floyd Merrell: «Some Considerations of Bird Imagery in Rulfo's *Pedro Páramo»;* Evelyn P. Lytle: «The Coimbra MS. 362 of Quevedo's "Manzanares, Manzanares"»; Frederick Busi: «Cervantes' Use of Character Names and The *Comedia Dell'Arte»*.

Volumen XVIII. Número 1: Joseph Chrzanowski: «The Double in *Las dos Elenas* by Carlos Fuentes»; Judith Ishmael-Bissett: «La estructura del mundo onírico en *El señor Presidente»;* Harry S. Gillespie: «A Fourth Version of Jaime Torres Bodet's *Buzo»;* Julius A. Molinaro: «Quasimodo and the Theme of the Willow Trees»; Margaret T. Rudd: «The Spanish Tragedy of Gabriela Mistral»; Ernest C. Rehder: «Concentric Patterns in Valle-Inclan's *Jardín umbrío»;* Juan Clemente Zamora: «Martí y Echegaray, nota rectificatoria»; Peter A. Bly: «The Mysterious Disappearance of Torquemada's *Rosquilla»;* Karl C. Gregg: «Towards a Definition of the *comedia de capa y espada»*.

Núm. 2: Read G. Gilgen: «The Short Story of the Absurd: Spanish America's Contribution to Absurdist Literature»; Dieter Saalmann: The Role of Time in Pablo Neruda's *Alturas de Macchu Picchu»;* Ricardo Landeira: «The Whore-Madonna in the Poetry of José de Espronceda»; Phyllis Czyewski Gron: *«Periquillo el de las gallineras* another descendent of *El lincenciado»;* Thomas Austin O'Connor: «The Mythological World of Augustín de Salazar Torres: Is *El amor más desgraciado Cefalo y Pocris* a Tragedy?»; Ralph De Gorog: «Pre-Datings for the *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana»;* Nancy *Joe Dyer:* «A Note on the use of *verso aguda* in the *Milagros de Nuestra Señora»*.

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen XXX. Número 3: José Luis Coy: «Busco porque lea algunt libro notado: de las notas de los *Morales* al texto del *Rimada de Palacio»*.

Núm. 4: Henry and Reneé Kahanc: «Balcone, the Window»; Mary-Louise Hansen: «Poetic Architecture as a Clue to the Structural Character of a Submerged Language»; Manuel da Costa Fontes: «D. Duardos in the Portuguese Oral Tradition».

Volumen XXXI. Número 1: Malkiel Yakov: «The Social Matrix of Paleo-Romance Postverbal Nouns, with an Excursus on Old Spanish onta vs. on(d)ra-Another case of Lexical Polarization?».

The Romanic Review. Columbia University (Nueva York). Volumen LXVIII. Número 1: Richard A. Katz: «Pattern and Motif in Du Bellay's *Olive»*.

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen XXXI. Núm. 1: Julián Palley: «Cyrus De Coster: Juan Valera»; Mario Ford Bacigalupo: «Ruth El Saffar: Distance and Control in Don Quixote: a study in narrative technique»; Kenneth R. Scholberg: «Rachel Phillips: Alfonsina Storni: from poetess to poet».

Núm. 2: Benito Brancaforte. «Benedette Croce y su crítica de la literatura española».

World Literature Today. Norman (Oklahoma). Volumen LI. Núm. 1: Howard Moss: «The Canada-Brazil Connection»; Candance Slater: «Brazil in the Poetry of Elizabeth Bishop».

Núm. 2: John Austin Kerr, Jr.: «Some Considerations on Rodrigues Miguéis's "Leah"»; Candance Slater: The Poetry of Salvador Espríu».

Adams, E. W. (editor): *The Origins of Maya Civilization.* University of New Mexico Press, Alburquerque (New Mexico), 1977, 465 pp.

Adams, Richard E. W.: *Prehistoric Mesoamerica.* Little, Brown, Boston (Massachusetts), 1977, 370 pp.

Alba, Víctor: *Perú.* Westview Press, Boulder (Colorado), 1977, 245 pp.

Alba-Buffill, Elio y Francisco E. Feito: *Indice de «El Pensamiento»: Cuba, 1879-1880.* Senda Nueva de Ediciones. Nueva York (Nueva York), 1977, 100 pp.

Alden, Dauril y Warren Dean (editores): *Essay Concerning the Socioeconomic History of Brazil and Portuguese India.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1977, xiv + 247 pp.

Aleixandre, Vicente: *Twenty Poems.* Seventies Press, Madison (Wisconsin), 1977, 81 pp.

Allen, Edward, Lyn Sandstedt y Brenda Wegman: *¿Habla español? An Introductory Course.* Holt, Rinehart, and Winston, Nueva York (Nueva York), 1977, 511 pp.

Allen, Edward David y Rebecca Valette: *M. Classroom Techniques: foreign languages and English as a second language.* Harcourt, Brace, Jovanovich, Nueva York (Nueva York), 1977, 418 pp.

Allwood, Martin Samuel: *The Truth of the Wind: Caribbean Poems.* Exposition Press, Hicksville (New Jersey), 1977, 64 pp.

Altamira y Crevea, Rafael: *A History of Spanish Civilization.* Traducción de P. Volkov. AMF Press, Nueva York (Nueva York), 1977, xix + 280 páginas.

Alvarado, Arturo Rocha: *Crónica de Aztlán: A Migrant's Tale.* Quinto Sol Publications, Berkeley (California), 1977, 180 pp.

Amago, Bárbara y Margaret Meyer: *The Centeno Collection (La colección centeno).* Biblioteca Pública de la Ciudad de Pasadena, Pasadena California), 1977, 76 pp.

Andrian, Gustave W.: *Modern Spanish Prose: an introductory reader.* MacMillan Publishing Company, Inc., Riverside (New Jersey), 1977, 288 páginas.

Andrian, Gustave W.: *Modern Spanish Prose: with a selection of poetry.* MacMillan, Nueva York (Nueva York), 1977, 240 pp.

Anguizola, G. A.: *The Panama Canal: isthmian political instability from 1821 to 1977.* Segunda edición. University Press of America, Washington (District of Columbia), 1977, iv + 93 pp.

Aranda, Charles: *Dichos: proverbs and sayings from the Spanish.* Sunstone Press, Santa Fe (New Mexico), 1977, 32 pp.

Arora, Shirley Lease: *Proverbial Comparisons and Related Expressions in Spanish.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 521 pp.

Arreola, Juan José: *The Fair.* Traducción de John Upton. University of Texas Press, Austin (Texas), 1977, 176 pp.

Assis, Machado de: *The Devil's Church and Other Stories.* Traducción de Jack Schmitt y Lorie Ishimatsu. University of Texas Press, Austin (Texas), 1977, 184 pp.

Assis, Machado de: *Iaiá.* The University Press of Kentucky, Lexington Kentucky), 166 pp.

Bainton, Roland Herbert: *Women of the Reformation, from Spain to Scandinavia.* Augsburg Publishing House, Minneapolis (Minnesota), 1977, 240 pp.

Baird, Frank L. (editor): *Mexican Americans: a political power, influence, or resource.* Texas Tech Press, Lubbock (Texas), 1977, 108 pp.

Baker, Paulline: *Español para los hispanos.* National Textbook Company, Stokie (Illinois), 1977, 116 pp.

Balseiro, José Agustín (editor): *The Hispanic Presence in Florida. E. A.* Seaman Pub., Miami (Florida), 1977, 160 pp.

Bannon, John Francis: *Latin America.* Glencoe Press, Encino (California), 1977, ix + 610 pp.

Baral, David P.: *Achievement Levels among Foreign Born and Native-born Mexican American Students.* R and

E Research Associates, San Francisco (California), 1977, ix + 102 páginas.
Barker, Marie Esman: *Español para el bilingüe*. National Textbook Company, Stokie (Illinois), 1977, 340 pp.
Barlow, Genevieve: *Leyendas latinoamericanas*. National Textbook Company, Stokie (Illinois), 1977, 129 pp.
Barlow, Genevieve y William Stivers: *Leyendas Mexicanas*. National Textbook Company, Stokie (Illinois), 1977, 119 pp.
Barnitz, Jacqueline: *Abstract Currents in Ecuadorian Art: Cuaceli, Maldonado, Molinari, Rendon, Tabara, Villacio*. Center for Inter-American Relations, Nueva York (Nueva York), 1977, 47 pp.
Bazant, Ian: *A Concise History of Mexico from Hidalgo to Cardenas, 1805-1940*. Cambridge University Press, Nueva Yor (Nueva York), 1977, x + 222 pp.
Bazik, Martha S.: *The Life and Works of Luis Carlos López*. University of North Carolina Press, Chapel Hill (North Carolina), 1977, 147 pp.
Benson, Elizabeth P.: *The Maya World*. Crowell, Nueva York (Nueva York), 1977, 176 pp.
Benson, Elizabeth P.: *The Sea in the pre-Columbian World*. Dumbarton Oaks Research Library and Collections, Washington (District of Columbia), 1977, 188 pp.
Benton, Russell E.: *The Downfall of a King: Don Manuel II of Portugal*. University Press of America, Washington (District of Columbia), 1977, vi + 230 pp.
Berlant, Anthony: *Walk in Beauty*. New York Graphic Society, Boston (Massachusetts), 1977, 167 pp.
Bianchi, Lois: *Chile in Pictures*. Sterling Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1977, 64 pp.
Biensanz, John Berry: *The People of Panama*. Greenvood Press, Westport (Connecticut), 1977, 356 pp.
Bjerregarrd, Lena: *Techniques of Guatemalan Weaving*. Van Nostrand Reinhold, Nueva York (Nueva York), 1977, 96 pp.
Bjornson, Richard: *The Picaresque Hero in European Fiction*. The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1977, 308 pp.
Blachman, Morris A., y Ronald G. Hellman: *Terms of Conflict: ideology in Latin American politics*. Institute for the Study of Human Issues, Filadephia (Pennsylvania), 1977, 275 pp.
Blue, Betty A.: *Authentic Mexican Cooking-Auténtica cocina de Méjico*. Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1977, 96 pp.
Boehm, David Alfred: *Puerto Rico in Pictures*. Sterling Publishers Co., Nueva York (Nueva York), 1977, 64 páginas.
Bond, Robert D.: *Contemporary Venezuela and its Role in International Affairs*. New York University Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 316 pp.
Boorstein, Edward: *Allende's Chile: an inside view*. International Publishers, Nueva York (Nueva York), 1977, 277 pp.
Borges, Jorge Luis: *The Gold of the Tigers*. Dutton, Nueva York (Nueva York), 1977, 95 pp.
Boring, Phyllis Zatlin: *Elena Quiroga*. Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 151 pp.
Bow, Ernie L.: *Spanish through Proverbs*. El Quetzal: Winnie L. Bow, Santa María (California), 1977, xxx + 113 pp.
Bowers, Claude Cernade: *Chile through Embassy Windows, 1939-1953*. Greenwod Press, Westport (Connecticut), 1977, 375 pp.
Brancaforte, Benito: *Defensa de la poesía: a 17th century anonymous Spanish translation of Philip Sidney's «Defense of Poesie»*. North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, Chapel Hill (North Carolina), 1977, 92 pp.
Briggs, Vernon M.: *The Chicano Worker*. Univeristy of Texas Press, Austin (Texas), 1977, 129 pp.
Brotherston, Gordon: *The Emergence of the Latin American Novel*. Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts), 1977, 164 pp.
Browning, Elizabeth Barrett: *Elizabeth Barrett Browning's Sonnets: from the Portuguese*. Imprint Society,

Barre (Massachusetts), 1977, xx + 89 pp.

Brunner, Heinrich: *Cuba Sugar Policy from 1963 to 1970.* Traducción de Marguerite Borchart y H. F. Broch de Rothermann. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1977, 163 pp.

Brush, Stephen B.: *Mountain, Field, and Family: the economy and human ecology of an Andean valley.* University of Pennsylvania Press, Filadephia (Pennsylvania), 1977, 176 páginas.

Bryce, James: *South America: observations and impassions.* Da Capo Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 610 pp.

Buero Vallejo, Antonio: *El tragaluz.* Edición de Anthony M. Pasquariello y Patricia O'Connor. Ejercicios, notas y vocabulario. Charles Scribner's Sons, Nueva York (Nueva York), 1977, 250 pp.

Buitrago Salazar, Evelio: *Zarpazo the Bandit.* Traducción de M. Murray Lasley. Edición, introducción y notas de Russell W. Ramsey. University of Alabama Press, University (Alabama), 1977, xix + 170 pp.

Bullington, Bruce: *Heroin Use in the Barrio.* Lexington Books, Lexington (Massachusetts), 1977, 179 pp.

Burke, Michael: *The Royal College of San Carlos.* Duke University Press, Durham (North Carolina), 1977, 215 pp.

Burt, Elinor: *Spanish Dishes from the Old Clay Pot: olla podrida.* Pan, Berkeley (California), 1977, 277 pp.

Buss, Claude Albert: *The United States and the Philippines: background for policy.* American Enterprise Institute, Washington (District of Columbia), 1977, 208 pp.

Cabanne, Pierre: *Pablo Picasso: his life and times.* Morrow, Nueva York (Nueva York), 1977, 606 pp.

Campbell, Lyle: *Quichean Linguistic Prehistory.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 132 pp.

Campos, Anthony John: *Mexican Folk Tales.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1977, 136 pp.

Carliner, David: *The Rights of Aliens: the basic ACLU guide to an alien's rights.* Avon Books, Nueva York (Nueva York), 1977, 255 pp.

Carlisle, Charles R. (traductor): *Beyond the River: an anthology of Paraguayan poetry.* Thorp Springs Press, Berkeley (California), 1977, 163 pp.

Carrillo, Frederico M.: *The Development of a Rationale and Model Program to Prepare Teachers for the Bicultural Secondary School Programs.* R. and E. Research Associates, San Francisco (California), 1977, ix + 112 pp.

Castañeda, James A.: *Mira de Amescua.* Twayne, Boston (Massachusetts), 1977, 217 pp.

Casteñeda, Carlos: *The Second Ring of Power.* Simon and Schuster, Nueva York (Nueva York), 1977, 316 páginas.

Castillo, Carlos, y Otto F. Bond: *The University of Chicago Spanish Dictionary.* Tercera edición por D. Lincoln Canfield. University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1977, vi + 448 pp.

Catarino, Garza: *Puerto Ricans in the U. S.: the struggle for freedom.* Pathfinder Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 63 pp.

Caughey, John, and La Ree: *Los Angeles: biography of a city.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, xiv + 509 pp.

Chance, John K.: *Race and Class in Colonial Oaxaca.* Stanford University Press, Stanford (California), 1977, xvi + 250 pp.

Chandler, Authors: *Old Tales of San Francisco.* Kendall/Hunt Pub. Co., Dubuque (Iowa), 1977, 250 pp.

Chapman, Kenneth Milton: *The Pottery of Santo Domingo Pueblo, a detailed study of its decoration.* University of New Mexico Press, Albuquerque (Nueva México), 1977, xiv + 192 pp.

Checchi, Vincent: *Honduras: a problem in economic development.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1977, 172 pp.

Chety, Sida: *Research on Thailand in the Philippines: an annotated bibliography of theses, dissertations and investigation papers.* Southeast Asia Program, Department of Asian

Studies, Cornell University, Ithaca (Nueva York), 1977, 98 pp.

Childers, J. Wesley: *Tales from Spanish Picaresque Novels: a motif-index.* State University Press, Albany (Nueva York), 1977, xxvi + 262 páginas.

Christensen, Clay B.: *Explorando: affective learning activities for practice in Spanish.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1977, 320 pp.

Christensen, Clay Ben, y David Wolfe: *Vistas hispánicas.* Rand McNally College Publishing Co., Chicago (Illinois), 1977, 626 pp.

Christopher, Peter: *Images of Spain.* Norton, Nueva York (Nueva York), 1977, 191 pp.

Cioffari, Vincenzo, y Emilio González: *Repaso práctico y cultural.* Cuarta edición. D. C. Heath and Company, Lesington (Masachusetts), 1977, 320 pp.

Clissold, Stephen: *The Wisdom the Spanish Mystics.* New Directions Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1977, 88 pp.

Cohen, Marjorie Adolf: *The Student Guide to Latin America.* Dutton, Nueva York (Nueva York), 1977, xi + 149 pp.

Cole, Ann: *Children Are Children: an activity approach to exploring Brazil, France, Iran, Japan, Nigeria and the URSS.* Little Brown, Boston (Massachusetts), 1977, xii + 212 páginas.

Collins, John: *A Dictionary of Spanish Proverbs.* Folcroft Library Editions, Folcroft (Pennsylvania), 1977, iv + 391 pp.

Collins, John: *Christopher Columbus.* Stein and Day, Nueva York (Nueva York), 1977, 208 pp.

Comitas, Lambros: *The Complete Carribbeana 1900-1975.* KTO Press, Milwood (Nueva York), 1977, 4 v., 1, xxiii + 2193 pp.

Conaster, Estee: *The Journals of El Dorado.* Ram Publishing Co., Dallas (Texas), 1977, 370 pp.

Connor, John M.: *The Market Power of Multinationals: a quantitative analysis of U. S. corporations in Brazil and Mexico.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1977, xxiii + 307 páginas.

Conrad, Robert: *Brazilian Slavery.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1977, xvi + 163 pp.

Copeland, John G.; Ralph Kite y Lynn Sanstedt: *Intermediate Spanish.* Holt, Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1977, 264 pp.

Cordasso, Francesco: *Useful Spanish for Medical and Hospital Personnel: with a bibliography on Hispanic peoples in the United States.* Blaine Ethridge Books, Detroit (Michigan), 1977, viii + 146 pp.

Cordy-Collins, Alana: *Pre-Columbian Art History: selected readings.* Peek Publications, Palo Alto (California), 1977, vi + 519 pp.

Cortada, James W.: *A. Bibliographic Guide to Spanish Diplomatic History, 1960-1977.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1977, 390 páginas.

Cortina, Rafael Díaz de la: *Spanish in 20 Lessons, Illustrated.* Doubleday and Company, Garden City (Nueva York), 1977, 376 pp.

Craig, Jean Betty: *Lorca's Fall into Consciousness.* The University Press of Kentucky, Lexington (Kentucky), 1977, 96 pp.

Creedman, Theodore S.: *Historial Dictionary of Costa Rica.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1977, 177 pp.

Cummins, John G.: *The Spanish Traditional Lyric.* Pergamon, Nueva York (Nueva York), 1977, 179 pp.

Dahlgren, Erik Wilhelm: *Were the Hawaiian Islands Visited by Spanish before Their Discovery by Captain Cook in 1778?* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 220 pp.

Dalí, Salvador: *Dalí: the wines of Gala.* Abrams, Nueva York (Nueva York), 1977, 296 pp.

Damiani, Bruno: *Francisco López de Ubeda.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 180 pp.

Danielson, Roswell S.: *Cuban Medicine.* Transaction Books; New Brunswick (New Jersey), 1977, xv + 247 pp.

Da Silva, Zenia Sacks: *On with Spanish.* Segunda edición. Harper and

Row, Nueva York (Nueva York), 1977, 432 pp.

Davies, Nigel: *The Toltecs: until the Fall of Tula.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1977, 533 pp.

Davis, Harold Eugene; Solvo J. Finan y. F. Taylor Peck: *Latin American Diplomatic History.* Lousiana State University Press, Baton Rouge (Louisiana), 1977, 320 pp.

Davis, Robert Henry: *Historical Dictionary of Colombia.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1977, viii + 280 pp.

Dewitt, R. Peter: *The Inter-American Development Band and Political Influence with Special Reference to Costa Rica.* Prager, Nueva York (Nueva York), 1977, 197 pp.

Di Bacco, Thomas U.: *Presidential Power in Latin American Politics.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1977, 122 pp.

Dillon, Brian D.: *Salinas de los Nuece Cerros, Guatemala: preliminary archaeological investigations.* Bullena Press, Socorro (New Mexico), 1977, 94 pp.

Donkin, R. A.: *Spanish Red.* American Philosophical Society, Philadelphia (Pennsylvania), 1977, 84 pp.

Douglass, William A.; Richard W. Etulian and William H. Jacobsen: *Anglo-American Contributions to Basque Studies: essays in honor of Jon Bilbao.* Desert Research Institute Publications of the Social Sciences, Reno (Nevada), 1977, vi + 221 pp.

Dowling, John: *Diego de Saavedra Fajardo.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 172 pp.

Duncan, Kenneth, y Ian Rutledge (editores): *Land and Labour in Latin America: essays on the development of agrarian capitalism in the 19th and 20th centuries.* Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts) 1977, 325 pp.

Durán, Cheli: *The Yellow Canary Whose Eye Is So Black: poems of Spanish-speaking Latin America.* Macmillan Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1977, 348 páginas.

Durán, Gloria y Manuel: *Autorretratos y espejos: self-portraits and reflections.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1977, 256 pp.

Durán, Manuel: *Lorca: a collection of critical essays.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1977, 181 páginas.

Eckstein, Susan: *The Poverty of Revolution: the state and the urban poor in Mexico.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1977, 116 pp.

Egglenton, Hazel: *St. Lucia Diary: a Caribbean memoir.* Devin-Adair Company, Greenwich (Connecticut), 1977, vii + 168 pp.

Ellison, Al: *Ellison's Mexican Menu Reader for a Quick Translation of Mexican Menus.* Ellison, Miami (Florida), 1977, vii + 124 pp.

Ellison, Al: *Ellison's Spanish Menu Reader for a Quick Translation of Spanish Menus.* Ellison, Miami (Florida), 1977, 104 pp.

Engler, Kay: *The Structure of Realism: the novelas contemporáneas of Benito Pérez Galdós.* University of North Carolina Press, Chapel Hill (North Carolina), 1977, ix + 193 pp.

Erikson, Kenneth: *The Brazilian Corporative State and Working-class Politics.* University of Califonia Press, Berkeley (California), 1977, xvii + 225 pp.

Fagg, John Edwin: *Latin America: a general history.* Macmillan, Nueva York (Nueva York), 1977, xiii + 850 páginas.

Faust, Augustus F.: *Brazil: education in an expanding economy.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1977, 142 pp.

Ferguson, William, M.: *Maya Ruins of Mexico in Color.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1977, 246 pp.

Fernández Sosa, Luis F.: *José Lezama Lima y la crítica analógica.* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1977, 181 pp.

Ferns, Henry Stanley: *Britain and Argentina in the Nineteenth Century.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 216 pp.

Fireman, Janet R.: *The Spanish Royal Corps of Engineers in the Western

Borderlands. A. H. Clark Company, Glendale (California), 1977, 250 pp.

Fisher, Dexter (editor): *Minority Language and Perspective.* Modern Language Association of America, Nueva York (Nueva York), 1977, 160 páginas.

Foner, Philip Sheldon: *Antonio Maceo: the «Bronze Titan» for Cuba's Struggle for Independence.* Monthly Review Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 130 pp.

Ford Jeremiah, Denis Matthias, y Ruth Lansing: *Cervantes: a tentative bibliography of his works and of the biographical and critical material concerning him.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, xii + 239 pp.

Foster, David W. y Virginia: *Manual of Hispanic Bibliography.* Segunda edición. Garland Publishing, Nueva York (Nueva York), 1977, xiii + 329 páginas.

Fremantle, Anne (editor): *Latin American Literature Today.* New American Library, Nueva York (Nueva York), 1977, 342 pp.

Freudenthal, Juan R. (editor y traductor): *Index to Anthologies of Latin American Literature in English Translation.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1977, xxvi + 199 pp.

Friedrich, Paul: *Agrarian Revolt in a Mexican Village: with a new preface and supplementary bibliography.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1977, xiv + 162 páginas.

Frost and Sullivan: *The Auto and Automotive Aftermarket in Brazil.* Frost and Sullivan, Nueva York (Nueva York), 1977, iv + 245 pp.

Gaarder, A. Bruce: *Bilingual Schooling and the Survival of Spanish in the United States.* Newberry House Publishers, Rowley (Massachusetts), 1977, viii + 238 pp.

Gallego, Julián: *Zurbarán, 1598-1664.* Rizzoli, Nueva York (Nueva York), 1977, 415 pp.

Galván, Roberto A. y Richard Teschner: *El diccionario del español Chicano/The Dictionary of Chicano Spanish.* Institute of Modern Languages, Silver Spring (Maryland), 1977, xi + 144 pp.

García Lorca, Federico: *Three Tragedies.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1977, 212 pp.

Gibbons, Reginald: *Selected Poems of Luis Cernuda.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 185 pp.

Gil, Carlos B. (editor): *The Age of Porfirio Díaz: selected readings.* University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1977, 320 pp.

Gilderman, Martin S.: *Juan Rodríguez de la Cámara.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 152 páginas.

Gins, Patricia (editor): *New Mexico Prized Recipes from the Albuquerque Tribune's Great Southwest Cooking Classic.* Albuquerque Tribune, Albuquerque (New México), 1977, 142 pp.

González, Angel: *«Harsh World» and Other Poems.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1977, 171 pp.

González Echevarría, Roberto: *Alejo Carpentier: the pilgrim at home.* Cornell University Press, Ithaca (Nueva York), 1977, 307 pp.

González, J. R. (editor): *Literatura moderna hispánica.* National Textbook Company, Skokie (Illinois), 1977, 306 pp.

Gordon, Burton L.: *Human Geography and Ecology in the Sinu Country of Colombia.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1977, 169 páginas.

Graded Spanish Readers. National Texbook Company, Skokie (Illinois), 1977, 172 pp.

Graham, Robert B. C.: *The Conquest of New Granada.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, xi + 272 pp.

Graham, Robert Bontine Cunninghame: *The Conquest of the River Plate.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, xi + 313 pp.

Graham, Robert: *Pedro de Valdivia: conquerer of Chile.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, 218 pp.

Green, Jerald R.: *Dirección: Mondoa: an intermediate cultural/conversational reader.* Rand McNally Col-

lege Publishing Company, Chicago (Illinois), 1977, 210 pp.

Grindle, Merilee: *Bureaucrats, Politicians and Peasants in Mexico: a case study in public policy.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 220 pp.

Habig, Marion Alphonse: *The Alamo Mission: San Antonio de Valero, 1718-1793.* Franciscan Herald Press, Chicago (Illinois), 1977, 137 pp.

Hansen, Edward C.: *Rural Catalonia under the Franco Regime.* Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts), 1977, 187 pp.

Harmon, Jeanne (Perkins): *Fielding's Guide to the Caribbean Plus the Bahamas.* Fielding Publications, Nueva York (Nueva York), 1977, 188 pp.

Harmon, Robert Bartlett: *Understanding Ernest Hemingway.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1977, 199 pp.

Harrison, Richard J.: *The Bell Beaker Cultures of Spain and Portugal.* Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Cambridge (Massachusetts), 1977, 257 pp.

Hay, Clarence L. (editor): *The Maya and Their Neighbor: essays on Middle America anthropology and archeology.* Dover Publications, Nueva York (Nueva York), 1977, 606 páginas.

Heathcote, A. Anthony: *Vicente Espinel.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 166 pp.

Hellerman, Myrna Kasey: *¿Qué me cuenta? Spanish conversation.* Macmillan Publishing Company Inc., Riverside (New Jersey), 1977, 320 páginas.

Hernández, José: *The gaucho Martin Fierro.* Gordon Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 320 pp.

Hernández-Pradeau, Luis F.: *The Mexican American in the Schools: prototype for in-service programs on the Mexican American.* R. & E. Research Associates, San Francisco (California), 1977, 144 pp.

Herzberger, David K.: *The Novelistic World of Juan Benet.* The American Hispanist, Clear Creek (Michigan), 1977, 174 pp.

Holton, James S.; Roger L. Hadlich y Norma Gómez-Estrada: *A Spanish Review Grammar: theory and practice.* Prentice-Hall, Englewood (New Jersey), 1977, 390 pp.

Hood, Miriam: *Gunboat Diplomacy, 1895-1905: great power pressure in Venezuela.* A. S. Barnes, South Brunswick (New Jersey), 1977, 202 páginas.

Hughes, Langston: *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti.* Archan Books, Hamden (Connecticut), 1977, 193 pp.

Humphreys, Robert Arthur: *Latin American History: a guide to the literature in English.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1977, 197 páginas.

Hunter, C. Bruce: *A Guide to Ancient Mexican Ruins.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1977, 261 pp.

Iglesias, Mario, y Walter Meiden: *Spanish for Oral and Written Review.* Holt, Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1977, 498 páginas.

Irizarry, Estelle: *Francisco Ayala* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 167 pp.

Jackson, Mary G., y Guillermo Edenic (editor): *Teatro hispánico.* National Textbook Company, Skokie (Illinois), 1977, 203 pp.

Jarvis, Ana C.; Raquel Lebredo y Francisco Mena: *¿Cómo se dice...?* D. C. Heath Company, Lexington (Massachusetts), 1977, 512 pp.

Jones, Helen: *Columbus, Explorer for Christ.* Herald Publishing House, Independence (Missouri), 1977, 115 páginas.

Juan Manuel, Don: *The Book of Count Lucanor and Petronio.* The United Press of Kentucky, Lexington (Kentucky), 1977, 201 pp.

Kadir, Djelal: *Juan Carlos Onetti.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 160 pp.

Kaplan, Temma: *Anarchists of Andalusia, 1868-1903.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1977, 283 pp.

Keith, Robert G. (editor): *Haciendas and Plantations in Latin American*

History. Holmes and Meier, Nueva York (Nueva York), 1977, 189 pp.

Keller, Gary D.: *The Significance and Impact of Gregorio Marañón: literary criticism, biographies, and historiography.* Bilingual Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 320 pp.

Keller, John E. y L. Clark Keating: *The Book of Count Lucanor and Patronio: a translation of Don Juan Manuel's «El Conde Lucanor».* University Press Books, Columbus (Ohio), 1977, 288 pp.

Kelley, David Humiston: *Deciphering the Maya Script.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1977, xvi + 334 pp.

Kelsey, Vera: *Four Keys to Guatemala.* Funk and Wagnalls, Nueva York (Nueva York), 1977, 176 pp.

Kelz, Rochelle: *Conversational Spanish for Medical Personnel: essential expressions, questions, and directions for medical personnel to facilitate conversation with Spanish-speaking patients.* Wiley, Rochelle Kelz, Nueva York (Nueva York), 1977, 313 pp.

Kendall, Aubyn: *The Art and Archeology of Pre-Columbian Middle America.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1977, xiv + 324 pp.

Kerkvliet, Benedict: *The Huk Rebellion: a study of peasant revolt in the Philippines.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 305 pp.

Kinstein, Peter N.: *Anglo over Bracero.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1977, 113 pp.

Kirsh, Henry W.: *Industrial Development in a Traditional Society.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1977, xiv + 210 pp.

Kloe, Daniel R.: *A Dictionary of Onomatopoeic Sounds in English and Spanish, Including Those of Animals, Man, Nature, Machinery, and Musical Instruments, together with Some that Are Not truly Imitative or Echoic.* B. Etheridge, Detroit (Michigan), xi + 153 pp.

Knorre, Martha; John Lett Jr., William F. Ratliff, Patricia Baylaw y Aristóbulo Pardo: *Cara a cara: a basic reader for communication.* Holt, Rinehart, and Winston, Nueva York (Nueva York), 1977, 240 pp.

Kuczynski, Pedro: *Economic Stress under Peruvian Democracy: memoirs of the Belaunde administration, 1963-1968.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1977, 308 pp.

Kuethe, Allen J.: *Military Reform and Society in New Granada, 1773-1808.* University Presses of Florida, Gainesville (Florida), 1977, 234 pp.

Kulp-Hill, Kathleen: *Rosalía de Castro.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 147 pp.

Larralde, Carlos: *Carlos Esparza, a Chicano Chronicle.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1977, 123 pp.

Larson, Donal R.: *The Honor Plays of Lope de Vega.* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1977, xi + 217 pp.

Larson, Ross: *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative.* Arizona State University, Tempe (Arizona), 1977, xi + 154 pp.

Latorre Cabal, Hugo: *The Revolution of the Latin American Church.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1977, vi + 192 pp.

Leal, Víctor Nunes: *Coronelismo: the municipality and representative government in Brazil.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 91 pp.

Lewald, Herald Ernest: *Eduardo Mallea.* Twayne Publishers, Nueva York (Nueva York), 1977, 118 pp.

Lewis, Oscar: *Living the Revolution: an oral history of contemporary Cuba.* University of Illinois Press, Chicago (Illinois), 1977, 210 pp.

Lichtblau, Myron I.: *A Practical Reference Guide to Reading Spanish.* Ediciones ABRA, Nueva York (Nueva York), 1977, 329 pp.

Lieban, Richard Warren: *Cebuano Sorcery: malign magic in the Philipines.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 163 pp.

Lindborg, Kristina: *Five Mexican-American Women in Transition: a case study of migrants in the Midwest.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1977, 111 pp.

Lomnitz, Larissa Alder: *Life in a Mexican Shantytown.* Academic Press, Nueva York (Nueva York), 1977, xvi + 230 pp.

Lora, Guillermo: *A History of the Bolivian Labour Movement, 1848-1971.* Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts), 1977, 408 pp.

MacAdam, Alfred J.: *Modern Latin American Narratives: the dreams of reason.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1977, 150 páginas.

Machado, Manuel A., Jr.: *Listen Chicano! an informal history of the Mexican American.* Nelson Hall, Chicago (Illinois), 1977, xviii + 196 páginas.

Mackay, Angus: *Spain in the Middle Ages from Frontier to Empire, 1000-1500.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 245 pp.

McKay, Douglas R.: *Miguel Mihara.* Twayne Boston (Massachusetts), 1977, 154 pp.

Mackey, William F., y Theodore Anderson: *Bilingualism in Early Childhood: papers from a conference on child language.* Newbury House, Rowley (Massachusetts), 1977, 443 páginas.

Mackey, William F.: *The Bilingual Education Movement: essays on its progress.* Texas Western Press, El Paso (Texas), 1977, 153 pp.

Mac Murray, George R.: *Gabriel García Márquez.* Ungar, Nueva York (Nueva York), 1977, 182 pp.

Magalhaes de Gandavo, Pedro de: *The Histories of Brazil.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, 266 pp.

Maharg, James: *A Call to Authenticity: the essays of Ezequiel Martinez Estrada.* Romance Monographs, Inc., University (Mississippi), 1977, 203 pp.

Maistre, Joseph Marie: *Letters on the Spanish Inquisition.* Scholars' Facsimiles and Reprints, Delmar (Nueva York), 1977, xii + 178 pp.

Malino, Frances: *The Sephardic Jews of Bordeaux: assimilation and emancipation in Revolutionary and Napoleonic France.* University of Alabama Press, University (Alabama), 1977, viii + 166 pp.

Maltempi, Carlo R., y Gerald S. Weiner: *En boga: cuentos de la actualidad hispánica.* D. Van Nostrand Company, Nueva York (Nueva York), 1977, viii + 183 pp.

March, Ausias: *Selected Poems.* Traducción de Arthur Terry. University of Texas Press, Austin (Texas), 1977, 144 pp.

Marley, Ross: *Pollution and Politics in the Philippines.* Ohio University Center for International Studies, Southeast Asia Program, Athens (Ohio), 1977, 121 pp.

Márquez, Daniel Kilgore: *Short Stories of Rancho Boca de Santa Mónica.* Vantage Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 102 pp.

Marshall, Randall G.; Conrad J. Schmitt y Protase E. Woodford: *La Fuente Hispánica.* Segunda edición. McGraw-Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1977, 448 pp.

Martí, José: Our America: writings on Latin America and the struggle for Cuban independence. *Monthly Review Press.* Nueva York (Nueva York), 1977, 448 pp.

Martínez, Joe L., Jr. (editor): *Chicano Psychology.* Academic Press, Nueva York (Nueva York), 1977, xiv + + 367 pp.

Martínez de Toledo, Alfonso: *Little Sermons on Sin: the Archipriest of Talavera.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 200 pp.

May, Florence Lewis: *Rugs of Spain and Morocco.* University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1977, vii + 47 pp.

Mayagoitia, Garza Alberto: *A Lawman's Guide to Mexican Law.* University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1977, 320 pp.

Meléndez, Winifred Albizu: *The Teaching of Reading in English as a Second Language among Disadvantaged Students at Inter American University of Puerto Rico: a comparative analysis of three instructional approaches.* Gordon Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 437 pp.

Méndez y Soto, Manuel: *Panorama de la novela cubana de la Revolución (1959-1970).* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1977, xii + 262 pp.

Mexican Cook Book. Lane Publishing, Menlo Park (California), 1977, 96 páginas.

Meyer, Lorenzo: *Mexico and the United States in the Oil Controversy, 1917-1942.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1977, 117 pp.

Michalczyk, Jhon J.: *André Malraux's Espoir: the propaganda.* Romance Monographs, Inc., University (Mississippi), 1977, 185 pp.

Mignani, Rigo: *A Concordance to Juan Ruiz, libro de buen amor.* State University of New York Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 328 páginas.

Milenky, Edward S.: *Argentina's Foreign Policies.* Westview Press, Boulder (Colorado), 1977, xvii + + 345 pp.

Miller, Neil: *Conversation in Portuguese.* Miller, Nueva York (Nueva York), 1977, 106 pp.

Mitchell, David I.: *New Mission for an New People.* Friendship Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 144 páginas.

Mitchell, Robert Wetsel: *Mexican Eyeless Characin Fishes, genus Astyanax.* Texas Tech Press, Lubbock (Texas), 1977, 89 pp.

Monaghan, James: *Schoolboy, Cowboy, Mexican Spy.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, xii + 218 pp.

Moore, John A.: *Fray Luis de Granada.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 161 pp.

Morris, Robert J.: *The Contemporary Peruvian Theatre.* Texas Tech Press, Lubbock (Texas), 1977, 98 pp.

Muckley, Robert L., y Adela Martínez-Santiago: *Leyendas de Puerto Rico.* National Textbook Company, Skokie (Illinois), 1977, 128 pp.

Mullen, Edward J.: *Carlos Pellicer.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1977, 173 pp.

Mullen, Edward J.: *Langston Hughes in the Hispanic World and Haiti.* Anchor Books, Hamden (Connecticut), 1977, 193 pp.

Murray, Linda: *The High Renaissance and Mannerism: Italy, the North and Spain, 1500-1600.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 287 pp.

Nance, John: *The Land and People of the Philippines.* Lippincott, Filadelfia (Pennsylvania), 1977, 192 pp.

Nash, June; Juan Corradi y Hobart Spalding (editores): *Ideology and Social Change in Latin America.* Gordon and Breach, Nueva York (Nueva York), 1977, 305 pp.

Nassau, County Hispanic Foundation Report prepared by Keith V. Bletzer, Nuris Pena, y Dalila Dritto: *Hispanic Youth Study: year-end report submitted to Nassau County Youth Board.* Nassau County Hispanic Foundation, inc., Hempstead, (Nueva York), 1977, v + 121 pp.

Neale-Silva, Eduardo, y Robert L. Nicholas: *¡Adelante! a cultural approach to intermediate Spanish.* Scott, Foresman and Company, Glenview (Illinois), 1977, 464 pp.

Neale-Silva, Eduardo y Robert L. Nicholas: *¡En camino! a cultural approach to beginning Spanish.* Scott, Foresman and Company, Glenview (Illinois), 1977, 451 pp.

Neale-Silva, Eduardo y Robert L. Nicholas: *Student Workbook and Laboratory Manual for ¡En camino!* Scott, Foresman and Company, Glenview (Illinois), 1977, 192 pp.

Needler, Martin G.: *An Introduction to Latin American Politics: the structure of conflict.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1977, 358 pp.

Needler, Martin G.: *The United States and the Latin American Revolution.* UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles (California), 1977, 173 páginas.

Nesmith, Robert L.: *The Coinage of the First Mint of the Americas at Mexico City, 1536-1572.* Quarterman Publications, Lawrence (Massachusetts), 1977, 169 pp.

Netzorg, Morton J.: *The Philippines in World War II and to Independence (December 8, 1941-July 4, 1946).* Cornell University, Ithaca (Nueva York), 1977, xii + 232 pp.

Noble, Judith, y Jaime Lacasa: *Spanish: a basic course.* Segunda edición. Holt, Rinehart, and Winston, Nueva York (Nueva York), 1977, 480 páginas.

O'Connor, Patricia: *Gregorio and Maná Martínez Sierra.* Twayne Publishers, Nueva York (Nueva York), 1977, 155 pp.

O'Connor, Patricia, y Raymond Jacovetti: *South to Mexico.* Holt, Rinehart, and Winston, Nueva York (Nueva York), 1977, 160 pp.

Orlove, Benjamin S.: *Alpacas, Sheep and Men: the wool export economy and regional society of southern Peru.* Academic Press, Nueva York (Nueva York), 1977, xx + 270 pp.

Ovando, Carlos Julio: *Factors Influencing High School Latin Students' Aspirations to Go to College.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1977, xv + + 124 pp.

Pacheco, José Emilio: *Don't Ask Me How the Time Goes By.* Columbia University Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 216 pp.

Papalia, Anthony: *Aventuras con la lengua y la cultura.* Newbury House Publishers, Rowley (Massachusetts), 1977, 262 pp.

Papalia, Anthony, y José A. Mendoza: *Aventuras con la lengua y la cultura: cápsulas culturales, vocabulario temático.* Newbury House Publishers, Rowley (Massachusetts), 1977, vii + 287 pp.

Paynter, Raymond A.: *Ornithological Gazetteer of Ecuador.* Harvard University, Cambridge (Massachusetts), 1977, 151 pp.

Peterson, Jessie (editor): *Pancho Villa: intimate recollections by people who knew him.* Hastings House, Nueva York (Nueva York), 1977, 187 pp.

Pfeiffer, Rubin: *Cuentitos simpáticos y cuentos simpáticos.* National Textbook Company, Skokie (Illinois), 1977, 180 pp.

Phelan, John Leddy: *The People and the King.* University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1977, 209 pp.

Picasso, Pablo: *Picasso on Art: a selection of views.* Pinguin Books, Nueva York (Nueva York), 1977, 300 páginas.

Picón, Gaetan: *Joan Miró.* Rizzoli, Skira (Nueva York), 1977, 157 pp.

Pierce, Marjorie: *East of the Gabilans.* Valley Publishers, Fresno (California), 1977, 194 pp.

Pike, Frederick B.: *The United States and the Andean Republics: Peru, Bolivia, and Ecuador.* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1977, 493 pp.

Pimsleur, Paul: *Sol y sombra: lecturas, notas, ejercicios y vocabulario.* Harcourt Brace Jovanovich, Inc., Nueva York (Nueva York), 1977, xviii + 222 pp.

Pizarro, Pedro: *Relation of the Discovery and Conquest of the Kingdoms of Peru.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, 289 pp.

Porch, Douglas: *The Portuguese Armed Forces and the Revolution.* Hoover Institution Press, Stanford (California), 1977, 273 pp.

Powell, Philip Wayne: *Mexico's Miguel Caldera.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1977, xi + + 322 pp.

Provinces of Early Mexico. UCLA Latin American Center Publications, University of California, Los Angeles (California), 1977, 291 pp.

Quevedo, Francisco de: *La vida del buscón llamado don Pablos.* Editado por B. W. Ife. Pergamon, Nueva York (Nueva York), 1977, vii + 286 páginas.

Raben, Joseph: *Computer Assisted.* Pergamon Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 251 pp.

Randall, Laura Regina Rosenbaum: *An Economic History of Argentina in the Twentieth Century.* Columbia University Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 322 pp.

Randall, Laura Regina: *A Comparative Economic History of Latin America: Argentina, Brazil, Mexico, and Peru, 1500-1914.* University Microfilms International, Ann Arbor (Michigan), 1977, 316 pp.

Rangel, Guevara: *The Latin Americans.* Harcourt Brace Jovanovich,

Nueva York (Nueva York), 1977, 302 pp.

Redondo, Susana: *Spanish in a Nutshell.* Institute for Language Study, Montclair (New Jersey), 1977, 128 páginas.

Reid, John T.: *Spanish American Images of the United States, 1790-1960.* University of Florida Press, Gainesville (Florida), 1977, xvii + 298 pp.

Reilly, Robert P.: *A Selected and Annotated Bibliography of Bicultural Classroom Materials for Mexican American Studies.* R and E Research Associates, San Francisco (California), 1977, viii + 89 pp.

Riordan, Roett (editor): *Brazil in the Seventies.* American Enterprise Institute for Public Policy Research, Washington (District of Columbia), 1977, 118 pp.

Robels, Emmanuel: *Three Plays.* Traducción por James A. Kiker. Southern Illinois University Press, Carbondale (Illinois), 1977, xxiii + 200 páginas.

Robinson, Cecil: *Mexico and the Hispanic Southwest in American Literature.* Revised from *With the Ears of Strangers.* The University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1977, xi + 391 pp.

Roca-Pons, Josep: *Introduction to Catalan Literature.* Indiana University, Bloomington (Indiana), 1977, x + + 144 pp.

Rodee, Marian E.: *Southwestern Weaving.* University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1977, 176 pp.

Rodman, Selden: *Genius in the Backlands: popular artists of Brazil.* Devin-Adair Co., Greenwich (Connecticut), 1977, 148 pp.

Rodríguez, Isabel: *La metáfora en la estructura poética de Jorge Guillén y Federico García Lorca.* Hispanova de Ediciones, Miami (Florida), 1977, 163 pp.

Rodríguez Monegal, Emir (editor): *The Borzoi Anthology of Latin American Literature.* Knopf, Nueva York (Nueva York), 1977, 982 pp.

Roskin, Michael: *Other Goverments of Europe: Sweden, Spain, Italy, and East Germany.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1977, 105 páginas.

Ross, Michael: *The Reluctant King: Joseph Bonaparte, King of the two Sicilies and Spain.* Mason/Charter (Nueva York), 1977, 200 pp.

Roth, Dennis M.: *The Friar Estates of the Philippines.* University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1977, 197 pp.

Rouse, John E.: *The Crillo: Spanish cattle in the Americas.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1977, 303 pp.

Rubia Barcia, José (editor): *Américo Castro and the Meaning of Spanish Civilization.* University of California Press, Berkeley (California), 1977, xix + 336 pp.

Ruggerio, Michael J. (editor); Frank P. Casa et. al. (author of articles): *Studies in the Literature of Spain-Sixteenth and Seventh Centuries.* Department of Foreign Languages, State University of New York, Brockport (Nueva York), 1977, 98 páginas.

Ryan, Paul B.: *The Panama Canal Controversy: U. S. diplomacy and defense interests.* Hoover Institution Press, Stanford (California), 1977, x + 198 pp.

Sancho, Pedro: *An Account of the Conquest of Peru.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, 203 páginas.

Sapir, Olga Linares de: *Ecology and the Arts in Ancient Panama.* Trustees for Harvard University, Dumbarton Oaks (Massachusetts), 1977, 86 pp.

Sayer, Chloe: *Crafts of Mexico.* Doubleday, Garden City (Nueva York), 1977, 142 pp.

Schlagheck, James L.: *The Political Economic, and Labor Climate in Brazil.* Industrial Research Unit, Wharton School, University of Pennsylvania, Filadelphia (Pennsylvania), 1977, 116 pp.

Schmitt, Conrad J.: *Español: a descubrirlo.* Webster Division, McGraw-Hill, Nueva York (Nueva York), 1977. 337 pp.

Semprún Donahue, Moraima de: *Blas de Otero en su poesía.* North Ca-

rolina Studies in the Romance Languages and Literature, Chapel Hill (North Carolina), 1977, 223 pp.

Sender, Ramón J.: *El alarido de Yaurí.* Ediciones Destino, Barcelona (Spain), 1977, 223 pp.

Shepherd, William Robert: *The Hispanic Nations of the New World: a chronicle of our southern neighbors.* United States Publishers Association, Nueva York (Nueva York), 1977, vii + 251 pp.

Siemens, Alfred H.: *The Americas: a comparative introduction to geography.* Duxbury Press, Scituate (Massachusetts), 1977, 262 pp.

Silman, James B.; Samye Mott Cimerhanzel y Pedro P. Bermúdez: *Español: el idioma celestial, curso fundamental.* D. Van Nostrand Company, Nueva York (Nueva York), 1977, xvi + 525 pp.

Simmons, Merle E.: *U. S. Political Ideas in Spanish America before 1830: a bibliographical study.* University of Indiana Publications, Bloomington (Indiana), 1977, xii + 86 pp.

Singh, Roopnarine John: *French Diplomacy in the Caribbean and the American Revolution.* Exposition Press, Hicksville (Nueva York), 1977, 235 pp.

Slater, Mariam: *The Caribbean Family: legitimacy in Martinique.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1977, viii + 264 pp.

Smyth, William: *Narrative of a Journey from Lima to Para.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1977, vii + 305 pp.

Sobel, Lester A. (editor): *Argentina and Peron, 1970-75.* Facts on File, Nueva York (Nueva York), 1977, 167 páginas.

Sobel, Lester A.: *Castro's Cuba in the 1970's.* Facts on File, Nueva York (Nueva York), 1977, 244 pp.

Sobel, Lester A.: *Latin America, 1976.* Facts on File, Nueva York (Nueva York), 1977, 213 pp.

Solé, Yolanda R., y Carlos A. Solé: *Modern Spanish Syntax: a study in contrast.* Heath, Lexington (Massachusetts), 1977, xviii + 405 pp.

Soleillant, Claude: *Activities and Projects: Mexico in color.* Traducción de Steven Morganstern, Sterling Publishing Company, Nueva York (Nueva York), 1977, 96 pp.

Southworth, Herbert Rutdlege: *Guernica! Guernica!* University of California Press, Berkeley (California), 1977, 537 pp.

Spalding, Hobart: *Organized Labor in Latin America: historical case studies of workers in dependent societies.* Primera edición. Harper and Row, Nueva York (Nueva York), 1977, xv + 297 pp.

Spolky, Bernard, y Robert L. Cooper: *Frontiers of Bilingual Education.* Newbury House Publishers, Rowley (Massachusetts), 1977, 326 pp.

Stagg, Albert: *The Almadas and Alamos, 1783-1867.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1977, x + 173 pp.

Stevens, Rosemary: *The Alien Doctors.* Wiley Interscience Publications, Nueva York (Nueva York), 1977, xvi + 365 pp.

Stone, Doris Zemurray: *Pre-Columbian Man in Costa Rica.* Peabody Museum Press, Cambridge (Massachusetts), 1977, xvii + 238 pp.

Stuart, George E.: *The Mysterious Maya.* Special Publications Division, National Geographic Society, Washington (District of Columbia), 1977, 199 pp.

Sunset: *Sunset Travel Guide to Mexico.* Lane Publishing Company, Menlo Park (California), 1977, 144 páginas.

Tanner, George S.: *Colonization on the Little Colorado.* Northland Press, Flagstaff (Arizona), 1977, 200 páginas.

Terry, Arthur (editor y tráductor): *Ausias March: selected poems.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1977, 144 pp.

Theberge, James Daniel: *Latin America, struggle for progress.* Lexington Books, Lexington (Massachusetts), 1977, 205 pp.

Thomas, Hugh: *The Spanish Civil War.* Tercera edición. Harper and Row, Nueva York (Nueva York), 1977, xxviii + 720 pp.

Tillies, Salomon: *Puntos de vista.* Harper and Row, Nueva York (Nueva York), 1977, 225 pp.

Tipton, David (editor): *Peru, the New Poetry.* Red Dust, Nueva York (Nueva York), 1977, 173 pp.

Toney, William T.: *A Descriptive Study of Control of Illegal Mexican Migration in the Southwestern U. S.* R. and E. Associates, San Francisco (California), 1977, 118 pp.

Torre, Rogelio de la: *La obra poética de Emilio Ballagas.* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1977, 158 páginas.

Tortella Casares, Gabriel: *Banking, Railroads and Industry in Spain, 1829-1874.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1977, xii + 707 pp.

Toynbee, Phillip (editor): *The Distant Drum: reflections on the Spanish Civil War.* D. McKay Co., Nueva York (Nueva York), 1977, 192 pp.

Tozzer, Alfred Marston: *A Maya Grammar: with bibliography and appraisement of the works noted.* Dover Publications, Nueva York (Nueva York), 1977, 301 pp.

Treviño, Salomón: *Spoken Spanish.* Spoken Language Services, Ithaca (Nueva York), 1977, 248 pp.

Tully, Marjorie F.: *An Annotated Bibliography of Spanish Folklore in New Mexico and Southern Colorado.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 318 pp.

Ulibarri, Sabine R.: *Mi abuela fumaba puros/My Grandma Smoked Cigars.* Quinto Sol Publications, Berkeley (California), 1977, 167 pp.

United States Department of Commerce: *Investments in Latin America and the Bristish West Indies.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 176 pp.

Valenzuela, Arturo: *Political Brokers in Chile: local government in a centralized polity.* Duke University Press, Durham (North Carolina), 1977, 272 pp.

Valette, Rebecca, M.: *Modern Language Testing.* Harcourt, Brace, Janovich Inc., Nueva York (Nueva York), 1977, 349 pp.

Vallangca, Roberto V.: *Pinoy, the First Wave.* Strawberry Hill Press, San Francisco (California), 1977, 148 pp.

Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de bohemia (Bohemian Lights).* Edición y traducción de Anthony N. Zahareas y Gerald Gillespie. University of Texas Press, Austin (Texas), 1977, xii + 278 pp.

Van der Berghe, Pierre L.: *Inequality in the Peruvian Andes: class and ethnicity in Cuzco.* University of Missouri Press, Columbia (Missouri), 1977, viii + 324 pp.

Van Sertina, Ivan: *They Came before Columbus.* Ramdon House, Nueva York (Nueva York), 1977, 313 pp.

Vedder, Alan C.: *Furniture of Spanish New Mexico.* Sunstone Press, Santa Fe (New Mexico), 1977, 96 pp.

Veitia, Linaje: *The Spanish Rule of Trade to the West Indies Containing and Account of the Casa de Contratación or India House.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 367 pp.

Vigil, Maurilio: *Chicano Politics.* University Press of America, Washington (District of Columbia), 1977, vii + 368 pp.

Vilar, Pierre: *Spain, a brief history.* Pergamon Press, Oxford (Nueva York), 1977, 218 pp.

Von Hagen, Víctor Wolfgang: *The Aztec and Maya Papermakers.* Hacker Art Books, Nueva York (Nueva York), 1977, 120 pp.

Wachtel, Nathan: *The Vision of the Vanquished: the Spanish conquest of Peru through Indian eyes, 1530-1570.* Traducción de Ben and Sian Reynolds. Barnes and Noble, Nueva York (Nueva York), 1977, v + 328 páginas.

Wagoner, Jay J.: *Arizona's Heritage.* Peregrine Smith, Santa Bárbara (California), 1977, 230 pp.

Walton, John: *Elites and Economic Development.* University of Texas in Austin, Austin (Texas), 1977, 257 páginas.

Webb, Richard Charles: *Government Policy and the Distribution of Income in Peru, 1963-1973.* Harvard University Press, Cambridge (Massachussets), 1977, xi + 239 pp.

Wienstein, Leo: *The Metamorphoses of Don Juan.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1977, vii + 223 páginas.

Wells, Rowland A.: *English-Spanish, Spanish-English: modern dictionary of military technology.* Lexicon Press, Fairfax (Virginia), 1977, 322 páginas.

Whyte, Florence: *The Dance of Death in Spain and Catalonia.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1977, 175 páginas.

Wiest, Raymond E.: *Mexican Farm Laborers in California.* R. and E. Research Associates, San Francisco (California), 1977, 91 pp.

Wigder, Roberta C.: *Brazil Rediscovered.* Dorrance, Filadelfia (Pennsylvania), 1977, 486 pp.

Wilbert, Johannes (editor): *Enculturation in Latin America: an anthology.* UCLA Latin American Center Publications, Los Angeles (California), 1977, 421 pp.

Wilgus, Alba Curtis: *Latin America, Spain and Portugal: a selected and annotated bibliographical guide to books published in the United States, 1954-1974.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1977, 218 páginas.

Wilkie, James W. (editor): *Statistical Abstract of Latin America.* Latin America Center, University of California, Los Angeles (California), 1977, 449 pp.

Williams, Edwin Bucher, y María Lice Pessoa: *Conversational Brazilian-Portuguese: intended for self-study and for use in schools.* R. D. Cortina Co., Garden City (Nueva York), 1977, vi + 186 pp.

Williams, John: *Early Spanish Manuscript Illumination.* G. Braziller, Nueva York (Nueva York), 1977, 117 páginas.

Williamsen, Vern G.; Al Lee y A. F. Michael (editores): *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy.* Estudios de Hispanófila, Chapel Hill (North Carolina), 1977, 176 pp.

Wilson, Margaret: *Tirso de Molina.* Twayne, Boston (Massachusetts), 1977, 163 pp.

Wirth, John D.: *Minas Gerais in the Brazilian Federation, 1889-1937.* Stanford University Press, Stanford (California), 1977, xx + 322 pp.

Wolf, Carolyn E.: *Indians of North and South America: a bibliography.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1977, 318 pp.

Woll, Allen L.: *The Latin Image in American Film.* UCIA Center Publications, University of California, Los Angeles (California), 1977, ix + + 126 pp.

Worcester, Ronald: *Bolivar.* Little, Brown, Boston (Massachusetts), 1977, viii + 243 pp.

Wright, Alison: *The Spanish Economy, 1959-1976.* Holmes and Meier Publishers, Nueva York (Nueva York), 1977, 218 pp.

Yglesias, José: *The Franco Years.* Bobbs-Merrill Company, Indianápolis (Indiana), 1977, 274 pp.

BIBLIOGRAFIA DE PUBLICACIONES HISPANICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS: 1978

Al empezar a redactar estas líneas, preámbulo obligado a la bibliografía de publicaciones hispánicas en los Estados Unidos, está ya muy avanzada, y probablemente a punto de terminar, la llegada a ese país de ciudadanos cubanos que en esta primavera de 1980 Fidel Castro, muy inteligentemente, ha dejado salir de la isla del Caribe, camino de los puertos estadounidenses del golfo de Méjico, en especial Miami. No puedo dejar de recordar al contemplarla, la «marcha» con la que España tuvo que enfrentarse hace unos años en el Sahara. Los dos movimientos han tenido un claro trasfondo político y los dos han sido también pacíficos. A consecuencia de esa «marcha» España abandonó a Marruecos su parte del Sahara cuyas repercusiones políticas, culturales y sociales están todavía sin definir. Los Estados Unidos han recibido el impacto de una «marcha marítima» de unos ciento cincuenta kilómetros que han recorrido unos cien mil cubanos en busca de una ansiada y esperanzadora libertad. Aunque se ha tratado de frenarla por parte de las autoridades inmigratorias norteamericanas, de acuerdos con las disposiciones en vigor, la realidad es que la población de habla española en esa nación ha quedado incrementada en más de cien mil individuos con unas consecuencias incalculables en sus aspectos económicos, sociales, políticos y culturales. El habla española es cada día más viva y a diario es incrementada por una minoría residente cuyo índice de natalidad es importante, ayudada, a su vez, por una invasión invisible, pero real, de los vecinos situados al sur de la frontera mejicana. En el boletín que publica el Capítulo de la Asociación Americana de Profesores de Español y Portugués de Alabama se reseña, aunque sin citar la fuente, que en América, entiéndase Norte y Sur, existe una población de doscientos dieciséis millones de hispanohablantes y otros doscientos cuatro cuya lengua es el inglés. Asimismo, se especifica que en 1975 la población estadounidense ascendía a doscientos doce millones ochocientas mil personas, de las cuales veintidós millones hablaban el español y ciento noventa el inglés. Estas cifras

representan un aumento de doce millones sobre las que Carlos Fernández-Shaw cita en su libro *Presencia española en los Estados Unidos* al cifrar la minoría de habla española en diez millones en 1970 (1).

Al estudiar la magnitud de estas cantidades se comprende el hecho de que los siguientes estados hayan sido declarados bilingües: Florida, Illinois, Massachusetts, Nuevo Méjico, Nueva York, Arizona, California y Tejas (2). Si el incremento de la minoría hispana sigue el mismo ritmo que en los últimos diez años, aunque sin duda ya lo es, el español será hacia 1990 la lengua más importante después del inglés. ¿Se reconocerá entonces como la segunda lengua de los Estados Unidos? ¿Se le dará el rango y la importancia de que ya de por sí es universal y de que al principio de la década de los noventa será probablemente hablada sólo en el continente por unos setenta u ochenta millones más que el inglés? ¿Se reconocerá su importancia oficialmente por el gobierno norteamericano, cuando en su propio territorio una minoría formada, probablemente, por treinta y cinco o cuarenta millones de personas la hablen y la consideren consustancial a su vida y a su trabajo? No hacen falta, a mi parecer, mayores consideraciones para comprender la extensión y la importancia de esta bibliografía que empezó a publicarse en *Español actual* en 1963 y se continuó, más tarde, anualmente en *Cuadernos Hispanoamericanos.*

Finalmente, tengo que añadir que otras atenciones me hacen interrumpir, con pesar, este trabajo que con asiduidad he publicado durante los últimos quince años. Espero que alguien con interés lo continúe, pues el experimento lingüístico que se está desarrollando en los Estados Unidos bien merece la vigilancia y la atención de los hispanistas.

---

(1) Carlos Fernández-Shaw: *Presencia española en los Estados Unidos.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1972, p. 55.

(2) *Alahispania,* año XII, núm. 32. Montgomery, Alabama, 1980, p. 3.

Hispania. Worcester (Massachusetts). Valumen 61. Número 1: Cecil G. Wood: «The Development of "creacionismo": A Study of Four Early Poems of Vicente Huidobro»; Robert Sims: «The Creation of Myth in García Márquez' *Los funerales de la mama grande»;* Doris L. Meyer: «The Poetry of José Escobar: Mexican Emigré in New Mexico»; Michael D. Thomas: «Conqueiro's *Un hombre que se parecia a Orestes:* A Humorous Revitalization of an Ancient Myth»; Fergus Mitchell: «The Foxes in José María Arguedas' Last Novel»; Jon M. Tolman: «An Allegorical Interpretation of João Cabral de Melo Neto's *Morte E Vida Severina»;* William Forbes: *«El gracioso: Toward a Functional Re-evaluation».*

Núm. 2: John J. Bergen: «One rule for the Spanish Subjunctive»; Louis Beltrán: «Conflictos interiores y batallas campales en el *Poema de Mio Cid»;* George P. Mansour: «Parallelism in Don Juan Tenorio»; Fernando Payatos: «Ampliación interdisciplinar de los estudios hispánicos: temas y perspectivas»; Karen Hardy: «Freddy Lambert as "Narrator" of *Cambio de piel»;* George de Mello: «On the Use of "por" Plus Agent with "se" Constructions»; Thomas Feeny: «Using Classroom Objects in Teaching the Subjunctive with Impersonal Expressions».

Núm. 3: Bruce G. Stiehem: «Teaching Spanish Word Order»; John R. Burt: «The Motif of the Fall of Man in the *Romancero del rey Rodrigo»;* Carmelo Gariano: «El humor numérico en *Cien años de soledad»;* Michael D. McGaha: «The Structure of *El caballero de Olmedo»;* Jules Piccus: «The Meaning of "Estoria" in Juan Manuel's *El conde Lucanor»;* Vicente Cabrera: «Poetic Structure in Lorca's *La casa de Bernarda Alba»;* Harriet Goldberg: «Fifteenth-Century Castillian Versions of Boccaccio's Fortune-Poverty Contest»; Arlene O. Schrade: «Successful Language Arts and Social Studies Intergration».

Hispanic Review. Filadelfia (Pennsylvania). Volumen 46. Núm. 1: Frank Goodwyn: «New Light of the Historical Setting of Garcilaso's Poetry»; William R. Risely: «Setting in the Galdós Novel 1881-1885»; Derek C. Carr: «Another Look at the Metrics of Santillana's Sonnets»; Barry L. Velleman: «Structuralist Theory in Bello's *Grammática»;* Gonzalo Sobejano: «Sobre tipología y ordenación de las *Novelas ejemplares»* (artículo-reseña); Thomas Montgomery: «An Etymology for "arrimar"»; William B. Brewer: «Spanish "rosca" as a Member of the *Bend and Twist* Family».

Núm. 2: Arthur Carl Holmberg: «Louis Lambert and Maximiliano Rubín: The Inner-Vision and the Outer Man»; Harvey L. Sharrer: «Two Eighteenth Century Romances of Chivalry by António da Silva, Mestre de Gramática: *Lançarote do Loga* and *Dario Lobondo Alexandrino»;* Gustavo Pérez Firmat: «Cosmology and the Poem: Dámaso Alonso's *Sueño de las dos ciervas»;* Aurora Egido: «Retablo carnavalesco del Buscón don Pablos» (artículo-reseña); Charles F. Fraker: *«The Fet des Romains* and the *Primera crónica general»;* Andreina Bianchini: «Herrera and Prete Jacopín: The Cosequences of the Controversy»; Samuel G. Armistead: «Science and Literature in the Middle Ages: England, Spain and the Arabs».

Núm. 3: Thomas R. Hart y Steven Rendall: «Rhetoric and Persuasion in Marcela's Adress to the Shepherds»; Robert G. Sánchez: «The Function of Dates and Deadlines in Galdós' "la de Bringas"»; Samuel G. Armstead: *«The mocedades de Rodrigo* and Neo-Indivualist Theory»; Peter G. Earle: «On the Contemporary Displacement of the Hispanic American Essay»; Javier Herrero: «El naranjo romántico: esencia del costumbrismo»; Thomas A.

Seward: «On the Development of Et to "ye" in Old Leoness: A Medieval Isogloss»; Enrico Mario Santí: «Neruda: la modalidad apocalíptica».

Núm. 4: José Luis Varela: «Larra, voluntario realista (Sobre un documento inédito y su circunstancia)»; Julio Ortega: «*El otoño del patriarca.* Texto y cultura»; Russell P. Sebold: «El infernal arcano de Félix de Montemar»; Emilio Bejel y Elizabehtann Beaudin: «*Aura,* de Fuentes: la liberación de los espacios simultáneos»; Rina Benmayor: «A Greek "Tragoúdi" in the Repertoire of a Judeo-Spanish Ballad Singer»; Elizabeth Sánchez: «Magic in *La Celestina*».

Latin American Research Review. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XIII. Núm. 1: Guillermo O'Donnell: «Reflections on the Patterns of Change in the Bureaucratic-Authoritarian State»; Vera Blinn Reber: «Art as a Source for the Study of Central America»; Jay Kinsbruner: «The Pulperos of Caracas and San Juan during the First Half of the Nineteenth Century»; Jorge I. Domínguez: «Consensus and Divergence: The State of the Literature on Inter-American Relations in the 1970s»; Roberto Etchepareborda: «La estructura sociopolítica argentina y la generación del ochenta»; Donna J. Guy: «The Rural Working Class in Nineteenth-Century Argentina: Forced Plantation Labor in Tucamán»; Darío Canton y Jorge R. Jorrat: «Occupation and Vote in Urban Argentina: The March 1973 Presidential Election»; John Crothers Pollock: «An Anthropological Approach to Mass Communication Research: The U. S. Press and Political Change in Latin America»; Mary Ellis Kahler: «Nettie Lee Benson and the Latin American Collection»; Jon S. Vincent: «Posé Martí: Surrealist of Seer?»; Luis A. Pérez: «Cuba Materials in the Bureau of Insular».

Núm. 2: José Roberto Mendonça de Barros y Douglas H. Graham: «The Brazilian Economic Miracle Revisited: Private and Public Sector Iniative in a Market Economy»; Karen L. Remmer: «Evaluating the Policy Impact of Military Regimes in Latin America»; Ronald H. Chilcotte: «A Question of Dependency»; Roderick Barman y Jean Barman: «The Prosopography of the Brazilian Empire»; René Salinas Meza: «Fuentes para el estudio de la demografía histórica en el Norte Chico chileno (1600-1854)»; Robert McCaa: «Chilean Social and Demographic History»; Markos Mamalakis: «Historical Statistics of Chile: An Introduction»; Michael T. Hamerly: «Quantifying the Nineteenth Century: «The Ministry Reports and Gazettes of Ecuador»; Thomas Schoonover: «Central American Commerce and Maritime Activity»; Fernando Ponce and Eusebio Quiroz Soldán: «Observaciones críticas a la información demográfico-histórico de Arequipa, 1549-1820»; Enrique Florescano: «La Comisión de Historia Económica de CLASCO»; Laura Randall: «An Introduction to Some Sources of Historical Statistics of Latin America».

Núm. 3: Stephen R. Niblo and Laurens B. Perry: «Recent Additions to Nineteenth Century Mexican Histography»; David E. Vassberg: «Concerning the Pigs, the Pizzarros, and the Agro-Pastoral Background of the Conquerers of Peru»; Laird W. Bergad: «Agrarian History of Puerto Rico»; Lucila Inés Mena: «Biografía anotada sobre el ciclo de la violencia en la literatura colombiana»; Elizabeth G. Ferris: «The Andean Pact: A Selected Bibliography»; David William Foster: «Adolfo Prieto: Profile of a Parricidal Literary Critic»: Lorene Pouncey: «The Library of the Convent of Ocopa»; Guy Bensusan and Charles R. Carlisle: «Raíces y ritmos/Roots and Rythms! Ous Heritage of Latin American Music»; Robert A. Hayes: «The Rocky Mountain Council for Latin American Studies: A Quarter Century of Service».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen XV. Núm. 1: Pe-

ter T. Johnson: «Academic Press Censorship under Military and Civilian Regimes: The Argentine and Brasilian Causes»; Oscar Fernandes: «José de Anchieta and Early Theatre Activity in Brazil»; David S. Zubatsky: «An Annotated Bibliography of Portuguese Author Bibliographies»; Don Whitmore: «Cruz e Souza's Musical References»; Warren R. Fish: «Changing Food Use Patterns in Brazil»; Denis Lyn Heyck: «Afrañia Coutinho's Nova Crítica»; Constantine C. Stathatos: «French Contributions to the Study of Gil Vincente: A Bibliography (1942-1975)»; Michael McBeth: «The Brazilian Army and Its Role in the Abdiction of Pedro I»; Carolyn Richmond: «The Lyric Voice of Adelia Prado: An Analysis of Themes and Structure in Bagogem».

Supplementary Issue Summer 1978: Martin S. Stabb: «Essays in Honor of Gerald Moser»; Robert Lima: «Paradigm of Notes on an Career»; Jorge Amado: «O Brasiliero Gerald Moser»; Jon S. Vincent: «Jorge Amado, Jorge Desprezado»; Russell G. Hamilton: «Us-Them Confrontations in the Literary Self-Portrait of an Angolan Writer: Oscar Ribas' Tudo Itso Aconteceu»; Alexandrino Severino: «*Rubaiyat:* um Poema Desconhecido de Fernando Pessoa»; Raymond Sayers: «The Black Poet in Brazil; The Case of João Cruz e Sousa»; Fred P. Ellison: «The Myth of the Destruction and Re-creation of the World in Ferreira de Castro's A Selva».

Núm. 2: Thomas E. Skidmore: «The Years Between the Harvests: the Economics of the Castelo Branco Presidency»; Werner Baer: «Evaluating the Impact of Brazil's Industrialization»; Fernando Homen de Mello: «Economic Policy and the Agricultural Sector in Brazil»; Speridão Faissol: «Measuring Socioeconomic Change in Brazil»; Samuel A. Morley: «Growth and Inequality in Brazil»; Glaucio Ary Dillon Soares: «After the Miracle».

Modern International Drama. Binghamton (Nueva York). Volumen XI. Número 2: Alfredo Dias Gomes: «The Cradle of the Hero»; Martin Elizondo: «The Grave Awaits».

Volumen XII. Núm. 1: Sergio Vodanocic: «Same as Ever»; Maruza Vilalta: «Nothing Like the Sixteenth Floor».

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Volumen 93. Núm. 2: M. K. Read: «Fernando de Roja's Vision the Birth and Death of Language»; Inés Azar: «La textualidad de la *Egloga II*, de Garcilaso»; Thomas Montgomery: «Sound-symbolism of Close Vowels in the Sonnets of Garcilaso»; G. J. Brown: «Lope de Vega's Epigrammatic Poetic for the Sonnets of Garcilaso»; J Sinnigen: «The Search for a New Totality in Nazarín, Halma, Misericordia»; Adrián G. Montoro: «Flor de santidad: arquetipos y repetición»; Sharon Magnarelli: «Amidst the Illusory Depths of the First Person Pronoun and *El obsceno pájaro de la noche*»; Jonathon Tittler: «Intratextual Distance in *Tres tristes tigres*»; Gene Steven Forrest: «La destrucción del mito por medio del mito, dos Prometeos de la nueva novela española».

Publication of the Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York). Volumen 93. Núm. 1: John Caviglia: «Tradition and Monstrosity in *El obsceno pájaro de la noche*».

Núm. 2: John Felstiner: «Translating Pablo Neruda's *Galope muerto*».

Revista de Estudios Hispánicos. University (Alabama). Tomo XII. Número 1: Arnold M. Penuel: «Yet Another View of Galdós' *Miau*»; Gene Steven Forrest: «El diálogo circunstancial en *La plaza del diamante*»; John A. Skirius: «Mexican Introspection in the Theater: Carlos Fuentes»; Francis S. Heck: «Sábato, Robbe-Grillet and the New Novel»; Rosa Perelmuter Pérez: «*El diablo mundo* y Calderón»; Carlos Moreña: «Francisco de Vitoria, América and the Empire»; Anthony J. Salvia: «La tradición ironizada: el uso del número en *Poemas humanos*, de César Vallejo»; Nelson R. Orrin-

ger: «The hans and the Scepter in *Los usurpadores,* by Francisco Ayala»; Carlos E. Polit: «La originalidad expresiva de Sem Tob».

Núm. 2: Lucrecio Pérez Blanco: «Los conceptos de vida, amor, Dios y muerte, en tres poetas hispanoamericanos del siglo XIX»; Robert M. Fedorchek: «Rosalía and the rhetoric of dialogue in Galdós' *Tormento* and *La de Bringas»;* Ida Molina: «Truth and compassion: *Aventura en lo gris* and *La maison de la nuit»;* Pilar Concejo: «La obra epistolar de Antonio de Grevara»; Gisela Dardón Tadlock: «La imagen gráfica en el *Libro de buen amor»;* E. Michael Gerli: «Boccaccio and Capellanus: tradition and innovation in *Arcipreste de Talavera»;* Santiago García Sáez: «La utopía americana y el sentido del *Eusebio,* de Montengón»; Lynette Hubbard Seator: «Ana Kleiber and the traditional nature of Sastre's unconventional women»; Ignacio R. M. Galbis: «En torno a la etopeys barojiana»; James W. Cortada: «An Isabeline poet, Carolina Coronado, a biographical note».

Núm. 3: Kenneth Eller: «The Autobiographical Sources of Baroja's *El árbol de la ciencia»;* Walter Holzinger: «A Re-Examination of Charges of Racism in the Converso Controversy in the Light of Medieval-Renaissance Medical Lore»; Mariano López: «Naturalismo y espiritualismo en *Los pazos de Ulloa»;* Michael D. Thomas: «Lenguaje poético y caracterización en tres dramas de Federico García Lorca»; Carole A. Bradford: «Alienation and the Dual Personality in the Last Three Novels of Emilia Pardo Bazán»; David J. Hildner: «La fortuna en la novela picaresca»; Mark Johnston: «Bernardo Aldreta and Sixteenth Century Linguistics».

Revista Iberoamericana. Pittsburgh (Pennsylvania). Volumen XLIV. Números 102-103: Enrique Pupo Walker: «El cuadro de costumbres, el cuento y la posibilidad de un deslinde»; George D. Schade: «El arte narrativo en *Sin rumbo»;* María Luisa Bastos: «Clichés lingüísticos y ambigüedad en *Pedro Páramo»;* Andriana Méndez: «Erotismos, cultura y sujeto en *De dónde son los cantantes»;* Roberto Echabarren: *El beso de la mujer araña y las Metáforas del sujeto;* John Beverly: «Literatura e ideología: en torno a un libro de Hernán Vidal»; Evelyn Picon Garfield: «Usted tiende la mano a tu prójimo: *Alguien que anda por ahí,* de Julio Cortázar»; Noe Jitrik: «Entre el corte y la continuidad: hacia una escritura crítica».

Núms. 104-105: Alfredo A. Roggiano: «Irving A. Leonard, notable hispanoamericanista norteamericano»; Juan Adolfo Vázquez: «El campo de las literaturas indígenas latinoamericanas»; Juan Durán Luzio: «Lo profético como estilo en la *Brevísima relación de la destrucción de Indias,* de Bartolomé de las Casas»; José Juan Arrom: «Precursores coloniales de la narrativa hispanoamericana: José de Acosta o la ficción como biografía»; Enrique Pupo-Walker: «Los *Comentarios reales* y la historicidad de lo imaginario»; Raquel Chang-Rodríguez: «Relectura de *Los empeños de una casa»;* Rafael Catalá: «La trascendencia en *Primer sueño:* el incesto y el águila»; Emilio Carilla: «Solórzano Pereira, defensor de los pobres»; Luis Monguió: «Palabras e ideas: "Patria" y "nación" en el Virreinato del Perú»; Armando Zorate: «Los folletines gauchescos de Eduardo Gutiérrez».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XVIII. Núm. 3: Karen D. Levy: «Alain-Fournier and the Surrealist Quest for Unity»; Richard Ford: «La estampa incaica intercalada en *Raza de bronce»;* Francisco Cota Fragundes: «A influência de *Treasure Island* na "Ode marítima", de Fernando Pessoa»; Raymond Skyrme: «The Literary Pictorialism of Darío's "Palimpsesto"»; Hadassah Ruth Weiner: «A Note on Zorrilla's *Traidor, inconfeso y mártir»;* George P. Mansour: «Concerning "Rivas" Unexplained

Localization of Don Alvaro in the Eighteenth Century»; John Dowling: «Time in Don Alvaro»; Mitchell D. Triwedi: «A Lost Fragment of "Oh Belerma"»; Russell V. Brown: «El *Arte cisoria*, de Enrique de Villena: borrador de una desconocida edición del siglo XVIII»; Carolyn Bluestine: «The Role of Women in the *Poema de Mio Cid»;* Oscar J. Montero: «The World Made Flesh and Other Problems: Severo Sarduy's *La Plage* and *France-Soir».*

Volumen XIX. Núm. 1: Héctor R. Romero: *«El camino*, de Delibes, bajo una nueva luz»; Carole A. Holdsworth: «Ruben M. Campos "A Rafael López" as a Modernist Manifesto»; R. D. Lethbridge: «Zola and Taine: New Light on a Literary Relationship»; Alfred Rodríguez y Newell Morgan: «A Calderonian Resonance in *Los pazos de Ulloa»;* Carmen M. Vega Carney: «Los romances de cautivos y los romances moriscos gongorinos: semejanzas y diferencias»; Richard Bjornson: «Lazarillo "arrimándose a los buenos"»; Alvin Vos: «An Addition to the Biography of Janus Lascaris»; John J. Bergen: «A Simplified Format for Teaching Spanish Historical Phonology».

Núm. 2: Renée Geen: «Arrabal's *The Architect and Emperor of Assyria»;* C. G. Bellver: «The City as Antagonist in the Poetry of Luis Cernuda»; Carolyn Pinet: «Jorge Guillén's "Más allá": Physics and Metaphysics»; Rafael Espejo-Saavedra: «Una fuente del *Romance de la Guardia Civil español*, de Federico García Lorca»; Lawrence D. Joiner: «Félix Vargas, Azorín's Proustian Protagonist»; Joseph W. Zdenek: «Physical Conflicts in Benavente's *La malquerida»;* Robert Emory: «Bérénice and the Language of Sight»; Albert M. Forcades: «El "Planto de Pantasilea" en *La Celestina».*

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen XXXI. Núm. 3: Malkiel Yakov: «The Classification of Romance Languages».

Núm. 4: Steven N. Dworkin: «Derivational Transparency and Sound Change. The Two-Pronged Growth of IDU in Hispano-Romance».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen XXXII. Núm. 1: Raymond L. Williams: «The Dynamic Structure of García Márquez's *El otoño del patriarca».*

Núm. 2: Arnold Chapman: «Cortazar's Rayuela: A Case of Convention?»; Robert Scott: «Heroic Illusion and Death Denial in Donoso's *El obsceno pájaro de la noche».*

Núm. 3: Jaime Alazraki: «Punto de vista y recodificación en los poemas de autoexégesis de Pablo Neruda»; Luis F. González-Cruz: «El viaje trascendente de Pablo Neruda: una lectura de *Tentativa del hombre infinito»;* Merlin H. Foster: «Pablo Neruda and the Avant-Garde»; Sonja Karsen: «Neruda's *Canto general* in Historical Context»; Alfredo Lozada: «Pablo Neruda: *Cartas a una amada ausente»;* Enrico Mario Santí: «Canto general: The Politics of the Book».

Núm. 4: Micahel Moody: «A Verbal Reality: Stylistic Method in Vargas Llosa's *La casa verde»;* Dennis Parle: «El papel de la caracterización en la estructura de *La creación*, de Agustín Yáñez»; Lois P. Zamora: «The Myth of Apocalypse and Human Temporality in García Márquez's *Cien años de soledad* and *El otoño del patriarca».*

LIBROS

Achor, Shirley: *Mexican Americans in a Dallas barrio.* University of Arizona Press, Tucson (Arizona), 1978, xii + 202 pp.

Alazraki, Jaime, e Ivan Ivask (editores): *The Final Island: the fiction of Julio Cortázar.* University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1978, vii + 199 pp.

Alba, Víctor: *Transition in Spain: from Franco to democracy.* Traducción por Babara Lotito. Transaction

Books, New Brunswick (New Jersey), 1978, viii + 333 pp.

Alexander, Robert Jackson: *The Tragedy of Chile.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1978, xiii + 509 pp.

Allen, Edward; Lynn Sandstedt, Brenda Wegmann y Mary McVey Gill: *¿Habla español? Essentials edition.* Holt, Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1978, 392 pp.

Alvarado, Pedro de: *An Account of the Conquest of Guatemala in 1524.* Longwood Press, Boston (Masssachusetts), 1978, 146 pp.

Anderson, C. Dixon: *Spanish in Context: a basic course.* Prentice-Hall, Englewood (California), 1978, xxv + + 648 pp.

Anderson, Marilyn: *Guatemalan Textiles Today.* Watson-Guptill Publications, Nueva York (Nueva York), 1978, 200 pp.

Andrews, Kenneth R.: *The Spanish Caribbean: trade and plunder, 1530-1630.* Yale University Press, New Haven (Connecticutt), 1978, xi + + 267 pp.

Anna, Timothy E.: *The Fall of the Royal Government in Mexico City.* University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska), 1978, xix + 289 pp.

Anonymous: *Narrative of Some Things of New Spain and the Great City of Temestitan, Mexico.* Longwood Press, Boston (Massachusetts), 1978, 93 pp.

Arango, Ergasto Ramón: *The Spanish Political System: Franco's legacy.* Westview Press, Boulder (Colorado), 1978, xi + 293 pp.

Arguedas, José María: *Deep Rivers.* Traducción por Frances Horning. The University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, xv + 248 pp.

Aybar de Soto, José M.: *Dependency and Intervention: the case of Guatemala in 1954.* Westview Press, Boulder (Colorado), 1978, xxi + 374 páginas.

Azevedo, Milton M., y Kathryn K., McMahon: *Lecturas periodísticas.* D. C. Heath and Company, Lexington (Massachusetts), 1978, 256 pp.

Baklanoff, Eric N.: *The Economic Transformation of Spain and Portugal.* Praeger, Nueva York (Nueva York), 1978, xx + 211 pp.

Bandelier, Adolph; Francis Alphonse y Edgar L. Hewett: *Indians of the Rio Grande Valley.* AMF Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 274 páginas.

Barnes, John: *Evita, First Lady: a biography of Eva Perón.* First edition. Grove Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 195 pp.

Bartley, Russell H. (traductor): *Soviet Historians on Latin America: recent scholarly contributions.* University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1978, xvii + 345 páginas.

Bastide, Roger: *The African Religions of Brazil: towards a sociology of the interpenetration of civilizations.* Traducción por Helen Sebba. Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1978, xxviii + 494 pp.

Baugh, Edward: *Critics on Caribbean Literature: readings in literary criticism.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 164 pp.

Beeson, Margaret E.: *Hispanic Writers in French Journals: an annotated bibliography.* Society of Spanish and Spanish American Studies, Manhattan (Kansas), 1978, 155 pp.

Ben-Ami, Shlomo: *The origins of the Second Republic in Spain.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xii + 356 pp.

Bender, Gerald J.: *Angola under the Portuguese: the myth and the reality.* University of California Press, Berkeley (California), 1978, xxviii + + 287 pp.

Bermúdez, Andrea B.: *Influence of the Institution of Free Learning on Spanish Education.* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1978, 99 pp.

Blanton, Richard E.: *Monte alban: settlement patterns at the ancient Zapotec capital.* Academic Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xxvi + + 451 pp.

Blasier, Cole, y Carmelo Mesa-Lago (editores): *Cuba in the World.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1978, xii + + 109 pp.

Bomse, Marguerite D.: *Practical Spanish Dictionary and Phrasebook.*

Pergamon Press Inc., Elmsford (Nueva York), 1978, 300 pp.

Bomse, Marguerite D.: *Practical Spanish Grammar.* Pergamon Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 285 páginas.

Bomse, Marguerite D.: *Practical Spanish for Medical and Hospital Personnel.* Segunda edición. Pergamon Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 210 pp.

Bomse, Marguerite D.: *Practical Spanish for School Personnel, Fireman, Policeman and Community Agencies.* Segunda edición. Pergamon Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 250 pp.

Bongiovanni, Gail: *Medical Spanish.* McGraw-Hill Nueva York (Nueva York), 1978, 130 pp.

Bourne, Marjorie A.; James B. Silman y Josephine Sobrino: *La teoría y la práctica.* Segunda edición. Holt, Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1978, 350 pp.

Boxer, Charles Ralph: *The Church Militant and Iberian Expansion, 1440-1470.* Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1978, xi + 148 pp.

Boyer, Mildred: *The Texas Collection of comedias sueltas.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1978, xxxviii + 620 pp.

Braddy, Halden: *The Paradox of Pancho Villa.* Texas Western Press, El Paso (Texas), 1978, ix + 95 pp.

Bradt, Hilary, y Geroge: *Backpacking in Mexico and Central America.* Contribuyentes Peter Sterling y Mark Fischer. Bradt Enterprises, Boston (Massachusetts), 1978, 134 páginas.

Brenton, Thaddeus Reamy: *Bahia: Ensenada and its Bay: Freedom, Farce, Fiesta, and Frustration in a Small Mexican City.* Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, 158 pp.

Briscoe, Laurel A., y Enrique E., Lamadrid: *Lectura y lengua: curso intermedio.* Florida State University, Houghton Miflin, Tallahassee (Florida), 1978, 480 pp.

Brown, James W.: *Heriberto Frias.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1978, 136 pp.

Brown, Johnathon: *Images and Ideas in Seventeenth-Century Spanish Painting.* Princeton University Press, Princeton (New Jersey), 1978, viii + 168 pp.

Brown, Lorin W.; Charles L. Brigg y Marta Weigle: *Hispano Folklife of New Mexico: the Lorin W. Brown Federal Writers' Project Manuscript.* Primera edición. University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, xiii + 279 pp.

Cabrera, Y. Arturo (editor): *Strategies for Education of Chicanos.* Sierra Publications, Niwot (Colorado), 1978, vii + 194 pp.

Cabrera-Infante, Guillermo: *Views of Dawn in the Tropics.* Traducción por Suzanne Jill Levine. Harper and Row, Nueva York (Nueva York), 1978, 145 pp.

Calderón de la Barca, Pedro: *The Surgeon of His Honour.* Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, xxx + 82 pp.

Campbell, Leon G.: *The Military and Society in Colonial Perú, 1750-1810.* American Philosophical Society, Philadelphia (Pennsylvania), 1978, xviii + 254 pp.

Cardús, David: *A Hispanic Look at the Bicentennial.* Institute of Hispanic Culture of Houston, Houston (Texas), 1978, viii + 207 pp.

Carlson, Loraine: *The Traveleer Guide to Mexico City.* Upland Press, Chicago (Illinois), 1978, 216 pp.

Carranza, Elihu: *Chicanismo: philosophical fragments.* Kendall/Hunt Publishing Company, Dubuque (Iowa), 1978, 151 pp.

Castells, Matilde O., y Harold E. Lionetti: *La lengua española: gramática y cultura.* Segunda edición. Charles Scribner's Sons, Nueva York (Nueva York), 1978, 580 pp.

Castetter, Edward Franklin, y Ruth M. Underhill: *The Ethnobiology of the Papago Indians.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 84 pp.

Castillo-Felíu, Guillermo: *Cuentos y microcuentos.* Holt, Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1978, 227 pp.

Castillo-Felíu, Guillermo: *Una antología de la narrativa breve.* Holt,

Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1978, 256 pp.

Chapman, Frank Michler: *Essays in South American Ornithogeography.* Edited by Keir B. Sterling. Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 455 pp.

Chatwin, C. Bruce: *In Patagonia.* Summit Books, Nueva York (Nueva York), 1978, 205 pp.

Clarke, Henry Butler: *The Cid Campeador and the Waning of the Crescent in the West.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xiv + + 382 pp.

Cleugh, James: *The Odes and Sonnets of Garcilaso de la Vega: an English verse rendering.* Hyperion Press, Westport (Connecticutt), 1978, 94 pp.

Close, Anthony: *The Romantic Approach to Don Quixote: a critical history of the romantic tradition in Quixote criticism.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xi + 286 pp.

Cohen, Gail A. (editor): *Institute of International Education U. S. College-Sponsored Programs Abroad: academic year.* Octava edición. Nueva York (Nueva York), 1978, iv + + 174 pp.

Coles, Robert: *Eskimos, Chicanos, Indians.* Little Brown, Boston (Massachusetts), 1978, xx + 587 pp.

Colón, Fernando: *The Life of Admiral Christopher Columbus.* Traducción de Benjamin Keen. Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, xxxii + 316 pp.

Colorado, Antonio: *The First Book of Puerto Rico.* F. Watts. Nueva York (Nueva York), 1978, 66 pp.

Cook, Sherburne Friend: *The Population of Central Mexico in the Sixteenth Century.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 241 pp.

Cornelius, Wayne A. and Robert V. Kemper (editores): *Metropolitan Latin America: the challenge and the response.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1978, 346 páginas.

Cortada, James W.: *Two Nations over Time: Spain and the United States, 1776-1977.* Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, xi + 305 páginas.

Craige, Betty Jean: *Selected Poems of Antonio Machado.* Louisiana State Press, Baton Rouge (Louisiana), 1978, 192 pp.

Crane, Philip M.: *Surrender in Panama: the case against the treaty.* Dale Books, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 258 pp.

Cressy, William W.: *Spanish Phonology and Morphology: a generative view.* Georgetown University Press, Washington (District of Columbia), 1978, xv + 169 pp.

Crispin, Ruth Katz: *Progress in Spanish: a grammar and practice for the second year.* Scott, Foresman, Glenview (Illinois), 1978, 307 pp.

Crosson, Pierre R., Ronald G. Cummings y Kenneth D. Frederick (editores): *Selected Water Management Issues in Latin America Agriculture.* Johns Hopkins University Press publishing for Resources for the Future, Boston (Massachusetts), 1978, xv + 190 pp.

Danielson, Rosewell, S.: *Cuban Medicine.* Transaction Books, New Brunswick (New Jersey), 1978, xv + 247 pp.

Darst, David H.: *Juan Boscán.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1978, 150 pp.

Da Silva, Zeniá Sacks: *Beginning Spanish: a concept approach.* Cuarta edición. Harper and Row, Nueva York (Nueva York), 1978, xii + + 487 pp.

Dickenson, John R.: *Brazil.* Westview Press, Boulder (Colorado), 1978, xv + 246 pp.

Diederich, Bernard: *Trujilo: the death of the goat.* Primera edición. Little, Brown, Boston (Massachusetts), 1978, xxi + 264 pp.

Diffie, Bailey: *Foundations of the Portuguese Empire, 1415-1580.* University of Minnesota Press, Minneapolis (Minnesota), 1978, xxx + + 533 pp.

Dominicis, Maria Canteli y William L. King: *De todo un poco: Spanish in review.* MacMillan Publishing Company, Inc., Riverside (New Jersey), 1978, 416 pp.

Donnan, Christopher B.: *Ancient Burial Patterns of the Moche Valley, Peru.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, xii + 412 pp.

Drake, Dan B. y José A. Madrigal: *Studies in Spanish Golden Age: Cervantes y Lope de Vega.* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1978, 92 pp.

Drake, Paul W.: *Socialism and Populism in Chile 1932-52.* University of Illinois Press, Urbana (Illinois), 1978, xii + 418 pp.

Drury, Nevill: *Don Juan, Mescalito and Modern Magic: the mythology of inner space.* Routledge and Kegan Paul, Boston (Massachusetts), 1978, x + 229 pp.

Dulles, John W. F.: *Castello Branco: the making of a Brazilian president.* Texas A and M University Press, College Station (Texas), 1978, xxi + 487 pp.

Durán, Daniel Flores: *Latino Materials: a multimedia guide for children and young adults.* ABC-Clio, Santa Bárbara (California), 1978, xv + 249 pp.

Durán, Manuel: *Graded Spanish Reader: Primera etapa.* Tercera edición. D. C. Heath Company, Lexington (Massachusetts), 1978, 218 pp.

Durán, Manuel; Gloria Durán y Charles E. Kany: *Spoken Spanish for Students and Travelers.* D. C. Heath Company, Lexington (Massachusetts), 1978, 288 pp.

Englebert, Jo Anne: *Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel.* New York University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xvii + 216 pp.

Erasmus, Charles J.; Solomon Miller y Louis C. Faron: *Contemporary Change in Traditional Communities of Mexico and Peru.* University of Illinois Press, Urbana (Illinois), 1978, ix + 302 pp.

Ernest, J. Wilkins: *Impacto hispánico: lecturas contemporáneas.* Wiley, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 128 pp.

Figueron, José: *Manifesto to the Mexican Republic, which Brigadier General José Figueroa, Commandant and political chief of upper California, presents on his conduct and on that of José María de Hijar and José María Padres as directors of colonization in 1834 and 1835.* Traducción de C. Alan Hutchinson. University of California Press, Berkeley (California), 1978, 156 pp.

Flores, Solomon Hernández: *The Nature and Effectiveness of Bilingual Education Programs for the Spanish speaking Child in the United States.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1978, vii + 180 pp.

Flynn, Gerald C.: *Manuel Bretón de los Herreros.* Twayne, Boston (Massachusetts), 1978, 168 pp.

Fogel, Walter A.: *Mexican Illegal Alien Workers in the United States.* Institute of Industrial Relations, University of California, Los Angeles (California), 1978, 204 pp.

Foster, David William: *Augusto Roa Bastos.* Twayne, Boston (Massachusetts), 1978, 133 pp.

Foster, David William: *Chilean Literature: a working bibliography of secondary sources.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1978, xxii + + 236 pp.

Fox, John W.: *Quiche Conquest: centralism and regionalism in highland Guatemalan State development.* Primera edición. University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, xii + 322 pp.

Frei Montalva, Eduardo: *Latin America, the hopeful option.* Traducción por John Drury. Orbis Books, Maryknoll (Nueva York), 1978, xii + + 271 pp.

Galván, Robert Rogers: *Bilingualism as it relates to intelligence test scores and school achievement among culturally deprived Spanish-American children.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 74 pp.

Gates, William Edmund: *An Outline Dictionary of Maya Glyphs, with a concordance and analysis of their relationships.* Dover Publications, Nueva York (Nueva York), 1978, 204 pp.

Gleijeses, Piero: *The Dominican Crisis: the 1965 constitutionalist revolt and American intervention.* Traducción por Lawrence Lipson. Johns-Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1978, xiii + + 460 pp.

Góngora y Argote, Luis: *Polyphemus and Galatea: a study in the interpretation of a Baroque poem, Alexander A. Parker; with verse translation by Gilbert F. Cunningham.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, vii + 172 pp.

González, Alonso: *Indice de la cultura en México: 1962-1972.* Latin American Studies Center, Los Angeles (California), 1978, 297 pp.

Gordon, Parks: *Flavio.* Norton, Nueva York (Nueva York), 1978, 198 pp.

Grabar, Oleg: *The Alhambra.* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, 230 pp.

Grey, Michael: *Pre-Columbian Art.* St. Martin's Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 88 pp.

Grunwald, Joseph: *Latin America and World Economy: a changing international order.* Sage Publications, Beverly Hills (California), 1978, 323 páginas.

Guzman, Videa Pena de: *Syntactic Derivation of Tagalog Verbs.* University Press of Hawaii, Honolulu (Hawaii), 1978, xiv + 413 pp.

Hakim, Peter: *Development, Reform, and Malnutrition in Chile.* MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, xvi + 91 pp.

Hall, Anthony L.: *Drought and Irrigation in North-East Brazil.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 152 pp.

Halsell, Grace: *The Illegals.* Stein and Day, Nueva York (Nueva York), 1978, 216 pp.

Hampares, Katherine J.; Nelly E. Santos: *Paso a paso: themes for developing reading skills.* Holt, Rinehart, and Winston, Nueva York (Nueva York), 1978, viii + 256 pp.

Hansen, Terrence L., y Ernest J. Wilkins: *Español a lo vivo.* Cuarta edición. John Wiley and Sons, Inc., Nueva York (Nueva York), 1978, 498 pp.

Harold, Molineu (editor): *Multinational Corporations and International Investment in Latin America: a selected and annotated bibliography with an annotated film bibliography.* Ohio University Center for International Studies, Latin American Program, Athens (Ohio), 1978, vii + + 98 pp.

Harrison, Joseph: *An Economic History of Modern Spain.* Holms and Meier Publishers, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 187 pp.

Harrison, Peter D., y B. L. Turner II.: *Pre-Hispanic Maya Agriculture.* Primera edición. University of New México Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, x + 414 pp.

Hart, John Mason: *Anarchism and the Mexican Working Class, 1860-1931.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, x + 249 pp.

Haussman, Fay and Jerry Haar: *Education in Brazil.* Archon Books, Hamden (Connecticutt), 1978, 169 páginas.

Hawks, Alex D.: *The Flavors of Latin America: over 250 recipes from South America, Central America, Mexico, the Bahamas, and the Caribbean.* Viking Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xiv + 270 pp.

Hemans, Felicia Dorothea Browne: *Poems: England and Spain; Modern Greece.* Editado por Donald H. Rieman. Garland, Nueva York (Nueva York), 1978, 228 pp.

Hemans, Felicia Dorothea Browne: *The Seige of Valencia.* Editado por Donald H. Rieman. Garland, Nueva York (Nueva York), 1978, xi + 319 páginas.

Hemming, John: *Red Gold.* Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, 184 pp.

Hennessy, Alistair: *The Frontier in Latin American History.* University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, 202 pp.

Herget, James E., y Jorge Camil: *An Introduction to the Mexican Legal System.* W. S. Hein, Buffalo (Nueva York), 1978, ii + 161 pp.

Hess, Andrew C.: *The Forgotten Frontier: a history of the sixteenth cen-*

tury Ibero-African frontier. University of Chicago Press, Chicago (Illinois), 1978, xiv + 278 pp.

Highwater, Jamake: *Journey to the Sky: in search of the lost world of the Maya.* Primera edición. T. Y. Crowell, Nueva York (Nueva York), 1978, 242 pp.

Holden, William Curry: *Teresita.* Primera edición. Stemmer House Publishers, Owings Mills (Maryland), 1978, xviii + 235 pp.

Holton, James S. y Norhma Gómez-Estrada: *Español: curso primero.* W. W. Norton and Company, Inc., Nueva York (Nueva York), 1978, 467 pp.

Houston, John Albert: *Latin America in the United Nations.* Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, 345 pp.

Irish, Donald P.: *Multinational Corporations in Latin America: private rights, public responsibilities: edited proceedings of five symposia, Associated Colleges of the Twin Cities, February 18 March 17, 1976.* Ohio University Center for International Studies, Ohio University (Ohio), 1978, xiii + 122 pp.

Jiménez, Juan Ramón: *Platero and I: an Andalusian elegy 1907-1916.* Traducción de Antonio T. de Nicolás. Shambhala Publications, Nueva York (Nueva York), 1978, ix + 165 Páginas.

Jiménez-Fajardo, Salvador: *Luis Cernuda.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1978, 174 pp.

Kaufman, Edy: *Israeli-Latin American Relations.* Transaction Books, New Brunswick (New Jersey), 1978, xvii + 256 pp.

Keller, Gary D.; Nancy A. Sebastiani, y Francisco Jiménez: *Spanish Here and Now.* Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York (Nueva York), 1978, xiv + 562 pp.

Kerr, John Austin: *Migueis, to the Seventh Decade.* Romance Monographs Inc., University (Mississippi), 1978, 184 pp.

Kiddle, Mary Ellen, y Brenda Wegmann: *Perspectivas: temas de hoy y de siempre.* Segunda edición. Holt, Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1978, 293 páginas.

Kirkpatrick, Frederick Alexander: *Latin America:* a brief history. AMS Press, Nueva York (Nueva York), xi + 456 pp.

Kitchel, Denison: *The Truth about the Panama Canal Issue.* Arlington House Pub., New Rochelle (Nueva York) 1978, 240 pp.

Knight, Franklin W.: *The Caribbean, the genesis of a fragmented nationalism.* Oxford University Press, New York (Nueva York), 1978, xiii + 251 pp.

Kocher, Paul H.: *Alabada: a story of old California.* Franciscan Herald Press, Chicago (Illinois), 1978, 243 páginas.

Kozol, Jonathan: *Children of the Revolution: a yankee teacher in Cuban Schools.* Delacorte Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xxi + + 245 pp.

Landa, Diego de: *Yucatán before and after the Conquest.* Traducción por William Gates. Dover Publications, Nueva York (Nueva York), 1978, xv + 162 pp.

Landeira, Ricardo L.: *Ramiro de Maeztu.* Twayne, Boston (Massachusetts), 1978, 155 pp.

Lavrin, Asunción (editor): *Latin American Women.* Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, xiv + 343 pp.

Lequerica de la Vega, Sara, y Carmen Salazar Parr: *Avanzando: gramática española y lectura.* John Wiley and Sons Inc., Nueva York (Nueva York), 1978, 287 pp.

Levesque, Jacques: *The U.S.S.R. and the Cuban Revolution: Soviet ideological and strategical perspectives, 1959-1977.* Traducción por Deanna Drendel Leboeuf. Praeger, Nueva York (Nueva York), 1978, xxii + 215 páginas.

Levine, Robert M.: *Pernambuco in the Brazilian Federation, 1889-1937.* Stanford University Press, Stanford (California), 1978, xxii + 236 pp.

Lewellen, T. C.: *Peasants in Transition: the changing economy of the*

Peruvian Aymara: a general systems approach. Westview Press, Boulder (Colorado), 1978, xi + 195 páginas.

Linz, Juan, y Alfred Stepen (editores): *The Breakdown of Democratic Regimes, Latin America.* Johns Hopkins University Press, Baltimore (Maryland), 1978, x + 216 pp.

Llerena, Mario: *The Unsuspected Revolution: the birth and rise of Castroism.* Cornell University Press, Ithaca (Nueva York), 1978, 324 pp.

Lomax, Derek W.: *The Reconquest of Spain.* Logman, Nueva York (Nueva York), 1978, xii + 212 pp.

Looney, Robert E.: *Mexico's Economy: a policy analysis with forecasts to 1990.* Wesview Press, Boulder (Colorado), 1978, xvii + 250 pp.

Lothrop, Samuel Kirkland: *The Indians of Tierra del Fuego.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 244 páginas.

Lull, Ramón: *The Book of the Beasts.* Hyperion Press, Westport (Connecticutt), 1978, 90 pp.

Machado, Manuel A.: *Listen Chicano! an informal history of the Mexican American.* Nelson-Hall, Chicago (Illinois), 1978, xviii + 196 pp.

Machado y Ruiz, Ramón: *Selected Poems of Antonio Machado.* Traducción por Betty Jean Craige. Louisiana State University Press, Baton Rouge (Louisiana), 1978, xiii + 145 pp.

McCurdy, Raymond R.: *The Tragic Fall: Don Alvaro de Luna and other favorites in Spanish Golden Age Drama.* North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures. University of North Carolina Press, Chapel Hill (North Carolina), 1978, 255 pp.

Mamalakis, Markos: *Historical Statistics of Chile: national accounts.* Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, xxxii + 262 pp.

Mamatey, Victor S.: *Rise of the Hapsburg Empire, 1526-1815.* Krieger Publishing Co., Nueva York (Nueva York), 1978, vi + 182 pp.

Mandera, Franklin Richard: *An Inquiry in the Effects of Bilingualism on Native and Non-Native Americans, Viewed in Sociopsychologic Terms.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), v + 157 pp.

Maraniss, James S.: *On Calderón.* University of Missouri Press, Columbia (Missouri), 1978, 129 pp.

Mario Vargas Llosa: *A Collection of Critical Essays.* Editado por Charles Rossman y Alan Warren Fiedman. University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, viii + 186 pp.

Markgraf, Vera: *Pollen Flora of Argentina: modern spore and pollen types of Pteridophyta, Gymnospermae and Angiospermae.* University of Arizona Press, University of Arizona (Arizona), 1978, ix + 208 pp.

Martin, John Bartlow: *U. S. Policy in the Caribbean:* Westview Press, Boulder (Colorado), 1978, xvii + 420 páginas.

Martínez, Oscar Jaquez: *Border Boom Town: Ciudad Juárez since 1848.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, xvi + 231 pp.

Martínez, Ricardo Arguijo (editor): *Hispanic Culture and Health Care: fact, fiction, folklore.* Mosby, Saint Louis (Missouri), 1978, xi + 264 pp.

Mata, Leonardo J.: *The Children of Santa Maria Caque: a prespective field study in health and growth.* MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, xvii + 395 pp.

Mayo, Samuel H.: *A History of Mexico: from Pre-Columbia to present.* Prentice-Hall, Englewood Cliffs (New Jersey), 1978, ix + 454 pp.

Medina, Amelia Cirilo: *A Comparative Analysis of Evaluative Theory and Practice for the Instructional Component of Bilingual Programs.* Arno Press, Nueva Press (Nueva York), 1978, xii + 267 pp.

Mellen, Joan (editor): *The World of Luis Buñuel: essays in criticsm.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xi + 428 páginas.

Meso-Lago, Carmelo: *Cuba in 1970s: pragmatism and institutionalization.*

Segunda edición. University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, xv + 187 pp.

Mesa-Lago, Carmelo: *Social Security in Latin America: pressure groups, stratification and inequality.* University of Pittsburgh Press, Pittsburg (Pennsylvania), 1978, xix + 351 pp.

Meyer, Doris: *Victoria Ocampo: against the wind and the tide.* G. Braziller, Nueva York (Nueva York), 1978, xxi + 314 pp.

Mizuki, John: *The Growth of Japanese Churches in Brazil.* William Carey Library, South Pasadena (California), 1978, xxii + 212 pp.

Neruda, Pablo: *Memoirs.* Penguin Books, Nueva York (Nueva York), 1978, 370 pp.

Nevin, David: *The Mexican War.* Time Life Books, Alexandria (Virginia), 1978, 240 pp.

New York (City) Public Library, Edwin Blake Brownrigg: *Colonial Latin American Manuscripts and Transcripts in the Obadiah Rich Collection.* New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundation, Nueva York (Nueva York), 1978, xxv + 159 pp.

Nichols, Geraldine: *Miguel Hernández.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1978, 201 pp.

Nordenskiold, Erland Friherre: *The Ethnography of South-America Seen from Mojos in Bolivia.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 234 pp.

Overholt, William H. (editor); William L. Ascher et al, contributors: *The Future of Brazil.* Westview Press, Boulder (Colorado), 1978, xxii + 289 páginas.

Pasztory, Esther: *Middle Classic Mesoamerica, A. D. 400-700.* Columbia University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 197 pp.

Penrose, Roland: *Tapies.* Rizzoli, Nueva York (Nueva York) 1978, 278 pp.

Pérez-Verner, Alex: *Before the Five Frontiers: Panamá from 1821-1903.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xi + 199 pp.

Perl, Lila: *Mexico, Crucible of the Americas.* Morrow, Nueva York (Nueva York), 1978, 159 pp.

Perry, Laurens Ballard: *Juárez and Díaz: machine politics in Mexico.* Northern Illinois University Press, De Kalb (Illinois), 1978, xx + 467 páginas.

Pettit, Florence, y Robert M.: *Mexican Folk Toys: festival decorations and ritual objects.* Hastings House Publishers, Nueva York (Nueva York), 1978, 191 pp.

Phelan, John Leddy: *The People and the King: the comunero revolution in Columbia, 1781.* The University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1978, 328 pp.

Plunkett, Irene Arthur Lifford: *Isabel of Castile and the Making of the Spanish Nation.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xi + 432 páginas.

Porter, Dorothy Burnett: *Afro-Braziliana: a working bibliography.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1978, xxii + 294 pp.

Reina, Ruben E., y Robert M. Hill: *The Traditional Pottery of Guatemala.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, xxii + 229 pp.

Reyes, Vinicio H.: *Bicultural-Bilingual Education for Latino Students: a continuous progress model.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xi + 301 pp.

Rezazadeh, Reza, y Joseph Mac McKenzie: *Political Parties in Columbia: a continuity in political style.* Published for University of Wisconsin-Platteville by University Microfilms International, Ann Arbor (Michigan), 1978, xi + 89 pp.

Rivera, Julius: *Latin America: a sociocultural interpretation.* Irvington Publishers, Nueva York (Nueva York), 1978, xviii + 246 pp.

Robe, Stanley L. (editor): *Hispanic Folktales from New Mexico: narratives from the R. D. Jameson collection.* University of California Press, Berkeley (California), 1978, ix + 223 páginas.

Rodríguez, Mario: *The Cadiz Experiment in Central America, 1808 to 1826.* University of California Press, Berkeley (California), 1978, xii + + 316 pp.

Ruiz, Juan: *The Book of True Love.* Traducción e introducción de Saralyn R. Daly. Edición de Anthony N. Zahareas. Pennsylvania State University, University Park (Pennsylvania), 1978, x + 454 pp.

Ruiz-Fornells, Enrique: *A Concordance to the Poetry of Leopoldo Panero.* University of Alabama Press, University (Alabama), 1978, viii + 725 páginas.

Rumbaut, Ruben D.: *John of God: his place in the history of psychiatry and medicine.* Ediciones Universal, Miami (Florida), 1978, 126 pp.

Sable, Martin Howard: *Latin American Jewry: a research guide.* Ktav Publishing House, Nueva York (Nueva York), 1978, xv + 633 pp.

Salamini Heather Fowler: *Agrarian Radicalism in Veracruz 1920-38.* University of Nebraska Press, Lincoln (Nebraska), 1978, xviii + 239 pp.

Sallese, Nicholas F., y Oscar Fernández de la Vega: *Repaso: gramática moderna.* Segunda edición. D. Van Nostrand Co., Nueva York (Nueva York), 1978, 350 pp.

Scheer, Cynthia: *Mexican Cooking.* Owlswood Productions, San Francisco (California), 1978, 125 pp.

Schlundt, Hayes C.: *Living Easy in Mexico.* Woodbridge Press Pub., Santa Bárbara (California), 1978, 208 pp.

Schmidt, Henry C.: *The Roots of lo mexicano: self and society in Mexican thought, 1900-1934.* Texas A & M University Press, College Station (Texas), 1978, xiii + 195 pp.

Schon, Isabel: *A Bicultural Heritage: themes for the exploration of Mexican Mexican-American culture in books for children and adolescents.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1978, vi + 158 pp.

Schoonover, Thomas David: *Dollars over Dominion: the triumph of liberalism in Mexican-United States relations 1861-1867.* Louisiana State University Press, Baton Rouge (Louisiana), 1978, xx + 316 pp.

Selby, John Millin: *The eagle and the serpent: the Spanish and American invasions of Mexico.* Hippocrene Books, Nueva York (Nueva York), 1978, xxi + 163 pp.

Shafer, Robert Jones: *A History of Latin America.* D. C. Health, Lexington (Massachusetts), 1978, xvii + + 823 pp.

Sharpless, Richard: *Gaitán of Colombia: a political biography.* University of Pittsburgh Press, Pittsburgh (Pennsylvania), 1978, 189 pp.

Silver, Phillip: *Ortega as Phenomenologist: the genesis of meditations on Quixote.* Columbia University Press, Nueva York (Nueva York), xi + 175 pp.

Sobrina, Josephine; James B. Silman y Fausto Vengara: *Repaso de español: lo esencial.* Segunda edición. D. Van Nostrand Co., Nueva York (Nueva York), 1978, 272 pp.

Socolow, Susan Midgen: *The Merchants of Buenos Aires, 1778-1810.* Cambridge University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xv + 253 páginas.

Soons, Alan: *Alonso de Castillo Solórzano.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1978, 143 pp.

Streiff, Paul Robert: *Development of Guidelines for Conducting Research in Bilingual Education.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 187 pp.

Sublette, Ned: *A Discography of Hispanic Music in the Fine Arts Library of New Mexico.* Greenwood Press, Westport (Connecticut), 1978, 110 pp.

Taylor, Kit Sims: *Sugar and the Underdevelopment of Northeastern Brazil 1500-1970.* University Press of Florida, Gainesville (Florida), 1978, viii + 167 pp.

Thorp, Rosemary: *Peru, 1890-1977: growth and policy in an open economy.* Columbia University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xiii + 475 pp.

Tinker, Ben: *Mexican Wilderness and Wildlife.* University of Texas Press, Austin (Texas), 1978, xii + 131 pp.

Tozzer, Alfred Martson: *A Comparative Study of the Mayas and the Mayas and the Lacandones.* AMS Press, Nueva York (Nueva York), 1978, xx + 196 pp.

Travelvision: *Exxon Travel Club Mexico Vacation Travel Guide.* Simon and Schuster, Nueva York (Nueva York), 1978, 107 pp.

Turk, Laurel H.; Aurelio M. Espinosa y Carlos Solé: *Foundation Course in Spanish.* Cuarta edición, D. C. Health and Company, Lexington (Massachusetts), 1978, 512 pp.

Ugalde, Sharon Keefe: *Gabriel Celaya.* Twayne Publishers, Boston (Massachusetts), 1978, 164 pp.

Ulibarri, Haracio: *Interpretative Studies on Bilingual Education.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 154 pp.

United States Commission on Civil Rights: *Mexican American Education Study: reports I-V.* Arno Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 450 pp.

Urbanski, Edmund Stefan: *Hispanic America and its Civilizations: Spanish Americans and Anglo-Americans.* Traducción de Frances Kellam Hendricks y Beatrice Berler. University of Oklahoma Press, Norman (Oklahoma), 1978, xviii + 332 páginas.

Valdés-Fallis, Guadalupe, y Richard V. Teschner: *Español escrito.* Charles Scribner's Sons, Nueva York (Nueva York), 1978, 525 pp.

Valdés-Fallis, Guadalupe; Laurel H. Turk y Aurelio Espinosa: *Individualtized Program for Foundation Course of Spanish.* Cuarta edición. D. C. Heath, Lexington (Massachusetts), 1978, vii + 165 pp.

Van Hooft, Karen S., y Gary D. Keller: *Student Manual.* Harcourt, Brace, Jovanovich, Nueva York (Nueva York), 1978, 361 pp.

Vogt, George W.: *Standard Catalog of Mexican Coins, Papel Money and Medals.* Krause Publications, Iola (Wisconsin), 1978, 256 pp.

Wald, Karen: *Children of Che: childcare and education in Cuba.* Ramparts Press, Palo Alto (California), 1978, 399 pp.

Walford, Albert John (editor): *A Guide to Foreign Language Courses and Dictionaries.* Tercera edición. Greenwood Press, Westport (Connecticutt), 1978, 343 pp.

Ward, Fred: *Inside Cuba Today.* Crown Publishers, Nueva York (Nueva York), 1978, x + 308 pp.

Wegman, Brenda: *Ocho mundos: a beginning reader.* Holt, Rinehart and Winston, Nueva York (Nueva York), 1978, 196 pp.

Werlich, David P.: *Peru: a short history.* Southern Illinois University Press, Carbondale (Illinois), 1978, xii + 434 pp.

Wetherington, Ronald K. (editor): *The Ceramica of Kaminalijuyu Guatemala.* Pennsylvania State University Press, University Park (Pennsylvania), 1978, x + 590 pp.

Wheeler, Douglas L.: *Republican Portugal: a political history, 1910-1926.* University of Wisconsin Press, Madison (Wisconsin), 1978, xii + 340 páginas.

Whitaker Irwin: *A Potter's Mexico.* Primera edición. University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, xvi + 136 pp.

White, Richard Alan: *Paraguay's Autonomous Revolution, 1810-1840.* Primera edición. University of New Mexico Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, x + 295 pp.

Wilkins, Ernest J.: *Impacto hispánico.* John Wiley and Sons Inc., Nueva York (Nueva York), 1978, x + 128 páginas.

Wilkinson, Catherine: *The Hospital of Cardinal Tavera in Toledo.* Garland Pub., Nueva York (Nueva York), 1978, xx + 467 pp.

Woods, Michael: *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora.* Oxford University Press, Nueva York (Nueva York), 1978, 220 páginas.

Woods, Richard Donovan, y Grave Alvarez-Altman: *Spanish Surnames in Southwestern United States: a dictionary.* G. K. Hall, Boston (Massachusetts), 1978, xv + 154 pp.

Wright, Ione Stuessy, y Lisa M. Nekhom: *Historical Dictionary of Argentina.* Scarecrow Press, Metuchen (New Jersey), 1978, x + 113 páginas.

Wynia, Gary W.: *Argentina in the Postwar Era: politics and economic policy making in a divided society.* Primera edición. University of New México Press, Albuquerque (New Mexico), 1978, x + 289 pp.

Wynia, Gary W.: *The Politics of Latin American Development.* Cambridge University Press, Cambridge (Massachusetts), 1978, xi + 335 páginas.

Zellers, Margaret: *The Inn Way... the Caribbean.* Berkshire Traveller Press, Stockbridge (Massachusetts), 1978, 192 pp.

ENRIQUE RUIZ-FORNELLS

PO Box 3544
Alabama 35486
ESTADOS UNIDOS

PUBLICACIONES RECIBIDAS

LIBROS

A

ACUÑA, JOSE BASILEO: *Angelito Fierabrás.* Ministerio de Cultura de Costa Rica, 1979, 30 pp.

ACUÑA OLDA-DENTON, CARLOS: *La familia en Costa Rica.* Ministerio de Cultura de Costa Rica, 1979. 98 pp.

ADURIZ, JAVIER: *En sombra de elegía.* Losada, Buenos Aires, 1979, 60 pp.

AGUIRRE, J. M.: *Londres (ensayo sobre un cierto tiempo).* Porvivir Independiente. Zaragoza, 1980. 61 páginas.

ALAS «CLARIN», LEOPOLDO: *Su único hijo.* Edición, introducción y notas de Carolyn Richmond. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, LXXV más 388 páginas.

ALBAN, LAUREANO: *Herencia del otoño.* Rialp, Madrid, 1980, 78 pp.

ALBANELL, JOSEP: *L'amor ens retratava la nuesa.* Laia, Barcelona, 1980, 133 pp.

ALBERTI, RAFAEL: *Los cinco destacagados.* Calle del Aire, Sevilla, 1978, 31 pp.

ALBERTI, RAFAEL: *Fustigada luz.* Seix Barral, Barcelona, 1980, 221 pp.

ALBORG, JUAN LUIS: *Historia de la literatura española. El romanticismo.* Gredos, Madrid, 1980, 934 pp.

ALTAIO, VICENÇ: *Correspondències com conspiracions.* Son Coc, Ciutat de Mal, 1980. 61 pp.

ALTAIO, VICENÇ - SALA - VALLADAURA, J. M.: *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979).* Laia, Barcelona, 1979. 228 páginas.

ALTHUSSER, LOUIS, Y OTROS: *Filosofía y lucha de clases.* Akal, Madrid, 1980. 137 pp.

ALVA NEGRI, TOMAS: *Otra partida de dados.* Losada, Buenos Aires, 1980, 144 pp.

ANTOLOGIA DEL ANUARIO DE POETAS CONTEMPORANEOS: *Club de Poetas.* Buenos Aires, 1979, 220 pp.

Antología de la poesía danesa contemporánea (1890-1978). Edición bilingüe. Selección, traducción y estudio preliminar de Jesús Riosalido. Prólogo de Daniel Bohr. Rialp, Madrid, 1980, 229 pp.

ARTAUD, ANTONIN: *Cartas desde Rodez 3.* Traducción de Pilar Calvo. Fundamentos, Madrid, 1980, 195 pp.

ALVARADO TENORIO, HAROLD: *La poesía española contemporánea.* Editorial La Oveja Negra, Bogotá, sin fecha, 153 pp.

ALVAREZ, CARLOS: *Cantos y cuentos oscuros.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 110 pp.

ALVAREZ, VALENTIN ANDRES: *Guía espiritual de Asturias y obra escogida.* Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, 1980, 243 pp.

ALVAREZ CRUZ, JOSE MARIA: *Elogio de la URSS.* Prólogo de Víctor Pozanco y epílogo de Jesús Chamorro. Ambito Literario, Barcelona, 1980, 102 pp.

ANABITARTE, HECTOR, Y LORENZO, RICARDO: *Homosexualidad: el asunto está caliente.* Queimada, Madrid, 1979, 109 pp.

Antología poética en honor de Góngora recogida por Gerardo Diego. Desde Lope de Vega a Rubén Darío. Alianza, Madrid, 1979, 190 páginas.

ARAMONI, ANICETO: *Voy solo hacia el silencio.* Legasa, Madrid, 1980, 154 pp.

ARANGUREN, JOSE LUIS L.: *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia.* Alianza, Madrid, 1980, 300 pp.

ARMAND, OCTAVIO: *Cómo escribir con erizo.* Asociación de Escritores, México, 1979, 82 pp.

ARMAND, OCTAVIO: *Superficies.* Monte Avila, Caracas, 1980, 226 pp.

ARMAS, EDDA: *El sol cambia de casa.* Fundarte, Caracas, 1979, 134 páginas.

AROCENA, LUIS A.: *El otro Maquiavelo.* La Isla de los Ratones, Santander, 1980, 92 pp.

ARTEAGA, VALENTIN: *...Y aún no había raíces.* Algar, Madrid, 1979, 128 pp.

ASIMOV, ISAAC: *Lucky Starr. El gran sol de Mercurio.* Traducción de María Teresa Segur. Ilustraciones de Petra Steinmeyer. Bruguera, Barcelona, 1980, 205 pp.

ATENCIA, MARIA VICTORIA: *El coleccionista.* Calle del Aire, Sevilla, 1979, 89 pp.

AYAPE, EUGENIO: *La sangre de San Pantaleón, en Madrid.* Augustinus, Madrid, 1979, 77 pp.

AYERRA, RAMON: *La tibia luz de la mañana.* Laia, Barcelona, 1980, 249 páginas.

AYMARD, ANDRE, Y AUBOYER, JEANNINE: *Roma y su imperio.* Traducción de Eduardo Ripoll Perelló. Destino, Barcelona, 1980, dos volúmenes, 1.072 pp.

AZANCOT, LEOPOLDO: *Los amores prohibidos.* Tusquets, Barcelona, 1980, 195 pp.

AZUELA, MARIANO: *Los de abajo.* Edición de Marta Portal. Cátedra, Madrid, 1980, 216 pp.

B

BADELL, GABRIEL G.: *Nuevo auto de fe.* Destino, Barcelona, 1980, 223 páginas.

BAILON, JOSE: *Edema terral.* Edición de Angel Caffarena. El Guadalhorce, Málaga, 1979, 34 pp.

BALZAC, HONORE: *Eugénie Grandet.* Traducción de Luis Romero. Introducción de Gabriel Oliver. Planeta, Barcelona, 1980, 202 pp.

BALLESTERO, ENRIQUE: *El encuentro de las ciencias sociales. Un ensayo de metodología.* Alianza, Madrid, 1980, 134 pp.

BARBUSSE, HENRY: *El infierno.* Traducción de Rafael Cansinos-Assens. Prometeo, Valencia, 1979. 221 pp.

BARTOK, BELA: *Escritos sobre música popular.* Traducción de Roberto Raschella. Siglo XXI, Méjico, 1979, 272 pp.

BECQUER, GUSTAVO ADOLFO: *Leyendas.* Introducción de Jorge Campos. Alianza, Madrid, 1979, 313 pp.

BECQUER, GUSTAVO ADOLFO: *Rimas.* Prólogo de Fermín Estrella Gutiérrez. Losada, Buenos Aires, 1979, 111 pp.

BELTRAN, LUIS: *De volver a ella.* Aeda, Gijón, 1979. 25 pp.

BENEDETTI, MARIO: *Inventario. Poesía 1958-1978.* Visor, Madrid, 1980, 490 pp.

BERGAMIN, JOSE: *Poesías casi completas. Con unas palabras de María Zambrano.* Alianza, Madrid, 1980, 165 pp.

BERMEJO, JOSE MARIA: *Desolación del ansia.* Institución Cultural Pedro de Valencia, Badajoz, 1980, 46 pp.

BERNARDI, MARCELLO: *Un problema inventado. La educación sexual. Orientaciones y propuestas desde la edad preescolar hasta la adolescencia.* Gedisa, Barcelona, 1980, 243 pp.

Blas de Otero study of a poet. Edited by Carlos Mellizo and Louise Salstad; University of Wyoming, 1980, 82 pp.

BONIFAZ NUÑO, RUBEN: *De otro modo lo mismo.* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 471 pp.

BOON, LOUIS PAUL: *El camino de la capillita.* Traducción de Francisco Carrasquer. Destino, Barcelona, 1980, 468 pp.

BORGES, JORGE LUIS: *Nueva antología personal.* Bruguera, Barcelona, 1980.

BORGES, JORGE LUIS: *Narraciones.* Edición de Marcos Ricardo Barnatán. Cátedra, Madrid, 1980. 251 pp.

BORJA, CARMEN: *Buscando el aroma.* Ambito literario, Barcelona, 1980, 119 pp.

BOUSOÑO, CARLOS: *Selección de mis versos.* Edición del autor. Cátedra, Madrid, 1980, 193 pp.

BRAUTIGAN, RICHARD: *Willard y sus trofeos de bolos.* Traducción de J. M. Alvarez Flórez y Angela Pérez. Anagrama, Barcelona, 1980, 151 páginas.

BUKOWSKI, CHARLES: *Factotum.* Traducción de Jorge García Berlanga. Anagrama, Barcelona, 1980, 192 pp.

C

CABRAL DE MELO NETO, JOAO: *Antología poética.* Selección y traducción de Márgara Russotto. Fundarte, Caracas, 1979, 69 pp.

CABRE, JAUME: *El mirall i l'ombra.* Laia, Barcelona, 1980, 217 pp.

CAIN, JAMES M.: *El estafador.* Traducción de Manuel Barberá. Bruguera, Barcelona, 1980, 189 pp.

CALLEJA, JOSE MANUEL: *Fruto deshabitado.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 98 pp.

CAMOZZI BARRIOS, ROLANDO: *Transparencia del hombre.* Instituto Catalán de Cultura Hispánica, Barcelona, 1979, 40 pp.

CAMPOS, CARLOS: *Del juego al infinito.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 283 pp.

CANALES, ALFONSO: *El puerto.* Rusadir, Granada, 1979, 82 pp.

CANETTI, ELIAS: *Auto de fe.* Traducción de Juan José del Solar. Muchnik, Barcelona, 1980, 420 pp.

CANZANI, ARIEL: *De mar en mar, de tierra en tierra.* Losada, Buenos Aires, 1980. 114 pp.

CARDENAL, ERNESTO: *Poesía. Selección y prólogo de Cintio Vitier.* Casa de las Américas, La Habana, 1979, 360 pp.

CARDOSO, ONELIO JORGE Y OTROS: *Dice la palma.* Letras Cubanas, La Habana, 1979, 184 pp.

CASANOVA, NICOLE: *Conversaciones con Günther Grass.* Traducción de Alberto Clavería. Gedisa, Barcelona, 1980, 219 pp.

CASASOLA, GELINDO: *Pasturas.* Fundarte, Caracas, 1979, 43 pp.

CASTILLO, JULIA: *Poemas de la imaginación barroca. Dirigidos y dedicados a Javier Ruiz.* La Isla de los Ratones, Santander, 1980, 60 pp.

CASTILLO, RICARDO: *El pobrecito señor X. La oruga.* Fondo de Cultura Económica, México, 1980, 62 pp.

CASTRO Y CASTRO, ANTONIO: *Las palabras.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 126 pp.

CELAYA, GABRIEL: *Poesías completas.* Tomo V: 1958-1960. «Para vosotros dos». «Cantata en Aleixandre». «La buena vida». «Vías de agua». Laia, Barcelona, 1980, 169 pp.

CELAYA, GABRIEL: *Memorias inmemoriales.* Edición de Gustavo Domínguez. Cátedra, Madrid, 1980, 188 páginas.

CERRATO, LAURA: *Otredades.* Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980, 69 pp.

CLANCIER, PIERRE SYLVESTRE: *Fred.* Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1980, 116 pp.

CLELAND, JOHN: *Fanny Hill.* Traducción de Beatriz Podestá. Bruguera, Barcelona, 1980, 249 pp.

COBO, EUGENIO: *Andares del bizco Amate.* Prólogo de Andrés Raya. Memoria del Sur, Córdoba, 1980, 27 pp.

COHN, NORMAN: *Los demonios familiares de Europa.* Traducción de Oscar Cortés Conde. Alianza, Madrid, 1980, 329 pp.

CONTRERAS QUEZADA, JOSE: *Atrás de la raya de tiza.* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 87 pp.

CORTAZAR, JULIO: *El perseguidor y otros relatos.* Presentación, cronología y bibliografía de Alberto Cousté. Bruguera, Barcelona, 1980, 347 pp.

CORVALAN, OCTAVIO: *La obra poética de Bernardo Canal Feijoo.* Universidad Nacional de Tucumán, 1976, 127 pp.

COZAR, RAFAEL DE: *Sin-Fonía número 1 en negro de Cózar 1971-1973 (ma non troppo),* s/e, Sevilla, 1980.

CURIEL, FERNANDO: *Onetti: obra y calculado infortunio.* UNAM, Méjico, 1980, 252 pp.

CURIEL, FERNANDO: *Fotonovela rosa, Fotonovela roja.* UNAM, Méjico, 1980, 118 pp.

CH

CHAPPLE, SERGIO: *Hacia otra luz más pura.* UNEAC, La Habana, 1975, 90 pp.

CHAR, RENE: *Poesías.* Presentación, selección y prólogo de Luis Alberto Crespo. Fundarte, Caracas, 1980, 51 pp.

CHERTOK, LEON-SAUSSURE, RAYMOND DE: *Nacimiento del psicoanalista. Vicisitudes de la relación terapéutica de Mesmer a Freud.*

Traducción de Hugo Acevedo. Gedisa, Barcelona, 1979, 288 pp.

CHILE VIVO: *Selección de Omar Lara y Juan Armando Epple.* Vrsac, 1979, 79 pp.

CHRIST, MELINA: *Poemas.* Acanto, Buenos Aires, 1979, 46 pp.

D

DARWIN, CHARLES: *El origen de las especies.* Prólogo de Faustino Cordón. Bruguera, Barcelona, 1980, 670 páginas.

DAVALOS, BAICA: *Entreverado.* Fundarte, Caracas, 1979, 53 pp.

DEAÑO, ALFREDO: *Las concepciones de la lógica.* Edición al cuidado de Javier Muguerza y Carlos Solís. Taurus, Madrid, 1980, 396 pp.

DEBOLE, CARLOS ALBERTO: *Abrapalabra.* Losada, Buenos Aires, 1979, 125 pp.

DELIBES, MIGUEL: *La sombra del ciprés es alargada.* Destino, Barcelona, 1979, 306 pp.

DELIBES, MIGUEL: *El camino.* Destino, Barcelona, 1980, 223 pp.

DEMARIGNY, CLAUDE: *La macumba de Don Juan.* Prólogo de Angel J. Battistessa. Losada, Buenos Aires, 1980, 96 pp.

DERNONCOURT, SYLVIE: *Mahler.* Traducción de Felipe Ximénez de Sandoval. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 109 pp.

DIEGO, GERARDO: *Poemas menores.* Prólogo y selección del autor. Alianza, Madrid, 1980, 142 pp.

Doctor Solon Núñez Frutos. Presentado por Juan Bautista Frutos Verdesia. Ministerio de Cultura de Costa Rica, 1979, 189 pp.

DOMENECH, RICARDO: *La pirámide de Khéops.* Prólogo de Santos Sanz Villanueva. Novelas y Cuentos, Madrid, 1980, 96 pp.

DONNE, JOHN: *Poemas.* Selección, prólogo y notas de Alberto Girri. Traducción de William Shand y Alberto Girri. Fundarte, Caracas, 1979, 59 pp.

DONOSO, JOSE: *La misteriosa desaparición de la marquesita de Loria.* Seix Barral, Barcelona, 1980, 198 páginas.

DUMAS, ALEXANDRE: *Los tres mosqueteros.* Traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño. Alianza, Madrid, 1980, dos volúmenes, 814 pp.

E

ECHEVERRIA, ROSA MARIA: *Arquíloco o con nuestra propia voz.* Adonais, Rialp, Madrid, 1980, 60 pp.

ELIADE, MIRCEA: *Fragmentos de un diario.* Traducción de Isabel Pérez Villanueva Tovar. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 336 pp.

ENRIQUE GOMEZ, ANTONIO: *Vida de don Gregorio Guadaña.* Edición de Jesús Martínez Sánchez. Legasa, Madrid, 1980, 146 pp.

ESCOBAR GALINDO, DAVID: *Matusalén el abandónico.* Ahora, San Salvador, 1980, 100 pp.

ESCUDERO, MARIA DOLORES: *Ludir hasta la llama.* FUENTE, MARISA DE LA: *Qué fea barca y sin embargo tan ligera,* s/e, Madrid, 1980, 86 pp.

ESPRONCEDA, JOSE DE: *El estudiante de Salamanca.* Edición de Margaret A. Ress. Grant and Cutler-Tamesis Book, London, 1979, 81 pp.

Ezra Pound. Prólogo, selección y notas de Gerardo César Hurtado. Ministerio de Cultura de Costa Rica, 1978, 494 pp.

F

FAILDE, DOMINGO F.: *Materia de amor.* Rondas, Barcelona, 1979, 59 páginas.

FALCO, JOSE LUIS: *El encanto de la serpiente.* Septimomiau, Valencia, 1980, 24 pp.

FAULKNER, WILLIAM: *El campo, el pueblo, el yermo.* Traducción de José María Valverde. Seix Barral, Barcelona, 1980, 456 pp.

FERNANDEZ, MIGUEL: *Del jazz y otros asedios.* El Guadalhorce, Málaga, 1980, 26 pp.

FERNANDEZ COTTA, ALEJANDRO: *Provocaciones para un hombre silencioso.* Vasija, Sevilla, 1980, 67 páginas.

FERNANDEZ GARCIA, ALEJANDRO: *Poesía y narrativa.* Poesía de Venezuela, Caracas, 1980, 47 pp.

FERNANDEZ MOLINA, ANTONIO: *La flauta de hueso.* Dibujos del autor. Prólogo de Gabino Alejandro Carriedo. Torre Nueva, Zaragoza, 1980, 54 pp.

FERRER VIDAL, JORGE: *Viaje por la frontera del Duero.* Prólogo de Ramón Carnicer. Espasa-Calpe, Madrid, 1980, 228 pp.

FINLEY, MOISES I.: *Vieja y nueva democracia y otros ensayos.* Traducción de Antonio Pérez Ramos. Ariel, Barcelona, 1980, 206 pp.

FINNE, FERDINAND: *Una corona de islas griegas.* Traducción de Cristián Robusté. Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 191 pp.

FOUCAULT, MICHEL: *La verdad y las formas jurídicas.* Traducción de Enrique Lynch. Gedisa, Barcelona, 1980, 147 pp.

FUERTES, GLORIA: *Historia de Gloria (amor, humor y desamor).* Edición de Pablo González Rodas. Cátedra, Madrid, 1980, 376 pp.

G

GARCIA BAENA, PABLO: *Rumor oculto.* Calle del Aire, Sevilla, 1979.

GARCIA BARRON, CARLOS: *Cancionero de la guerra hispano-peruana de 1866.* Ediciones Universal, Miami, 1979, 226 pp.

GARCIA CALVO, AGUSTIN: *Actualidades.* Lucina, Madrid, 1980, 389 pp.

GARCIA DEL BUSTO, JOSE LUIS: *Luis de Pablo.* Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 133 pp.

GARCIA IGLESIAS, RAOUL: *Crónicas del porvenir.* Solar, Miami, 1980, 30 páginas.

GARCIA LOPEZ, ANGEL: *Trasmundo.* Oriens, Madrid, 1980, 82 pp.

GARCIA LOPEZ, ANGEL: *Antología poética (1963-1979).* Prólogo de Antonio Domínguez Rey. Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 266 pp.

GARCIA LORCA, FRANCISCO: *Federico y su mundo.* Edición y prólogo de Mario Hernández. Alianza, Madrid, 1980, 485 pp.

GARCIA MARQUEZ, GABRIEL: *La hojarasca.* Bruguera, Barcelona, 1980, 159 pp.

GARCIA SANCHEZ, JAVIER: *La ira de la luz.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 139 pp.

GARCIA VELASCO, ANTONIO: *Se rompe hasta la vida cotidiana.* Banda de Mar, Málaga, 1980, 37 pp.

GARCIASOL, RAMON DE: *Segunda selección de mis poemas.* Prólogo de Antonio Buero Vallejo. Espasa-Calpe, Madrid, 1980, 323 pp.

GARZON, JUAN: *Ejercicios de estilo.* Dante, Madrid, 1979, 65 pp.

GELDSTEIN, LIDIA: *Historia de reencarnantes,* s/e, Buenos Aires, 1978, 45 pp.

GELMAN, JUAN: *Hechos y relaciones.* Prólogo de Eduardo Galeano. Lumen, Barcelona, 1980, 99 pp.

GIL CIRIA, MENCHU: *Salvados de las brasas.* Zaragoza, 1980, 73 pp.

GIMFERRER, PERE: *Lecturas de Octavio Paz.* Anagrama, Barcelona, 1980, 118 pp.

GIRONELLA, JOSE MARIA: *Un hombre.* Destino, Barcelona, 1980, 363 páginas.

GOLDEMBERG, ISAAC: *La vida a plazos de don Jacobo Lerner.* Ediciones del Norte, Hanover, 1980, 274 páginas.

GOMEZ ACOSTA, ARTURO: *Creadora voz.* Instituto de Cultura Puertorriqueña, Puerto Rico, 1978, 111 pp.

GOMEZ DE LA SERNA, RAMON: *Museo de reproducciones.* Destino, Barcelona, 1980, 107 pp.

GOMEZ SANJURJO, JOSE MARIA: *Otros poemas y una elegía.* Losada, Buenos Aires, 1979, 83 pp.

GONGORA, LUIS DE: *Antología poética.* Prólogo de Fermín Estrella Gutiérrez, Losada, Buenos Aires, 1979, 154 pp.

GONZALEZ, ANGEL: *Poemas.* Edición del autor. Cátedra, Madrid, 1980, 191 pp.

GONZALEZ CASTRILLEJO, ANGEL: *Balada rota a la hermana muerte y otros poemas.* Agrupación Hispana de Escritores, Mataró, 1980, 29 pp.

GONZALEZ CASTRILLEJO, ANGEL: *Sonetos que surgen hiriendo la sombra.* Cuadernos del Mar, Valencia, 1980, 32 pp.

GONZALEZ DEL VALLE, LUIS T.: *El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana.* Society of Spanish Studies, Nebraska, 1980, 278 pp.

GONZALEZ JIMENEZ, MANUEL: *En torno a los orígenes de Andalucía.* Universidad de Sevilla, 1980, 196 páginas.

GONZALEZ PENELAS, WALTER: *Poemas de amor y otros dolores.* Angaro, Sevilla, 1979.

GOYTISOLO, JOSE AGUSTIN: *Los pasos del cazador.* Lumen, Barcelona, 1980, 122 pp.

GRUPO ERA (ESTUDIOS RURALES ANDALUCES): *Las agriculturas andaluzas.* Secretaría General Técnica, Ministerio de Agricultura, Madrid, 1980, 509 pp.

GURLEY, JOHN G.: *Desafíos al capitalismo.* Traducción de Carlos Román y Gumersindo Ruiz. Ariel, Barcelona, 1979.

H

HARRIS, MARVIN: *Vacas, cerdos, guerras y brujas: los enigmas de la cultura.* Traducción de Juan Oliver. Alianza, Madrid, 1980, 235 pp.

HASEK, JAROSLAV: *Las aventuras del valeroso soldado Schwejk.* Traducción de Alfonsina Janés. Ilustraciones de Josef Lada. Destino, Barcelona, 1980; dos volúmenes, 375 y 323 pp.

HERNANDEZ, FREDDY: *Bitácora del alcatraz.* Fundarte, Caracas, 1979, 70 pp.

HESSE, HERMANN: *Siddharta.* Traducción de Montserrat Martí Brugueras. Bruguera, Barcelona, 1980, 175 páginas.

HIERRO, NICOLAS DEL: *Este caer de rotos pájaros.* Niágara Poesía, Madrid, 1979, 50 pp.

HOMENAJE A LUIS LEAL. *Estudios sobre literatura hispanoamericana.* Edición a cargo de Donald W. Bleznick y Juan O. Valencia, Insula, Madrid, 1978, 216 pp.

HOTCHNER, A. E.: *Sofía, vivir y amar.* Traducción de Homero Alsina. Bruguera, Barcelona, 1980, 287 pp.

HUGO, VICTOR: *Nuestra Señora de París.* Traducción de Carlos Dampierre. Alianza, Madrid, 1980; dos volúmenes, 575 pp.

I

IGLESIAS PARAMO, ANTOLIN: *Indagaciones.* Libros Dante, Madrid, 1980, 59 pp.

IGLESIAS PARAMO, ANTOLIN: *Afueras del Edén.* Rialp, Madrid, 1976, 63 pp.

IZQUIERDO ABAD, PASCUAL: *Retrospección y apocalipsis en la tierra castellana.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 155 pp.

J

JACCARD, ROLAND: *El hombre de los lobos.* Traducción de Matilde Horne. Gedisa, Barcelona, 1980, 93 páginas.

JAMESON, FREDRIC: *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo y del formalismo ruso.* Traducción de Carlos Manzano. Ariel, Barcelona, 1980, 229 pp.

JANES, CLARA: *Libro de alienaciones.* Ayuso, Madrid, 1980, 121 pp.

JERVIS, GIOVANNI: *La ideología de la droga y la cuestión de las drogas ligeras. Los militantes y el brujo. La tecnología de la tortura.* Traducción de Nuria Pérez de Lara. Anagrama, Barcelona, 1979, 134 pp.

JIMENEZ, JUAN RAMON: *Voces de mi copla.* Prólogo de Francisco Giner de los Ríos. Molinos de Agua, Madrid, 1980, 59 pp.

JIMENEZ DE BAEZ, YVETTE; MORAN, DIANA; NEGRIN, EDITH: *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco.* El Colegio de México, México, 1979, 348 pp.

JONQUIERES, EDUARDO: *Zona árida.* Losada, Buenos Aires, 1965, 76 pp.

JOVENES POETAS DE LARA Y YARACUY. *Selección y notas de Ramón Querales.* Fundarte, Caracas, 1979, 142 pp.

JOVER, JOSE LUIS: *En el grabado.* Visor, Madrid, 1979, 66 pp.

JUAREZ ORTIZ, RAFAEL: *La otra casa.* Edición de Angel Caffarena. El Guadalhorce, Málaga, 1980, 19 pp.

JURADO LOPEZ, MANUEL: *Poemas.* Padilla libros, Sevilla, 1980.

K

KLOSSOWSKI, PIERRE: *Tan funesto deseo.* Traducción de Mauro Armiño. Taurus, Madrid, 1980, 173 pp.

KNIPMEYER, MARY; GONZALEZ BUENO, MARTA; SAN ROMAN, TERESA: *Escuelas, pueblos y barrios: tres ensayos de antropología educativa.* Akal Editor, Madrid, 1980, 263 pp.

KOZER, JOSE: *La rueca de los semblantes.* Provincia, León, 1980, 70 páginas.

L

La matanza de Atocha. Akal Editor, Madrid, 1980, 396 pp.

La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades. Introducción y notas de Germán Bleiberg. Alianza, Madrid, 1980, 99 pp.

LAWRENCE, DAVID HERBERT: *Mujeres enamoradas.* Traducción de José Jiménez Blanco y Balbina Ruiz Campuzano. Alianza, Madrid, 1980, 453 páginas.

LECOMTE, GILBERT: *El gran juego.* Traducción de Julio Miranda, 51 pp.

LEFORT, CLAUDE: *Un hombre que sobra. Reflexiones sobre «El archipiélago Gulag».* Traducción de Ana Becciu. Tusquets, Barcelona, 1980, 220 pp.

LENIHAN, JOHN: *Ingeniería humana.* Traducción de Alfredo Guerra Miralles. Alianza, Madrid, 1980, 249 páginas.

LEONARD, IRVING: *Los libros del conquistador.* Traducción de Mario Monteforte Toledo. Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 459 páginas.

LERA, ANGEL MARIA DE: *Los clarines del miedo.* Prólogo de Ramón Hernández. Espasa-Calpe, Madrid, 1980, 206 pp.

LEZAMA LIMA, JOSE: *Paradiso.* Edición de Eloísa Lezama Lima. Cátedra, Madrid, 1980, 653 pp.

LISCANO, JUAN: *Esto ya fue una vez.* Prólogo de Juan Mendoza Pimentel. Maraven, Caracas, 1980, 55 pp.

LISON TOLOSANA, CARMELO: *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia (Antropología cultural de Galicia, 2).* Akal Editor, Madrid, 1979, 453 pp.

LOPEZ AGUILAR, JORGE LUIS: *El hombre del bar.* Grupo Roberto Arlt, Buenos Aires, 1979, 58 pp.

LOPEZ GARCIA, MANUEL: *Tiempos de ausencias, poemas de amor y una canción de muerte.* Ayuntamiento de Valdepeñas, 1980, 72 pp.

LOPEZ PACHECO, JESUS: *Lucha por la respiración y otros ejercicios narrativos.* Destino, Barcelona, 1980, 251 pp.

LORDA, FELIP: *Conocer Spinoza y su obra.* Dopesa, Barcelona, 1980, 127 páginas.

LORENZO, PEDRO DE: *La soledad en armas.* Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 283 pp.

LUCARDA, MARIO: *Cantos vivos.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 94 páginas.

LUPIAÑEZ, JOSE: *El jardín de ópalo.* Algar, Madrid, 1980, 54 pp.

LL

LLORENS, VICENTE: *El romanticismo español.* Fundación Juan March-Editorial Castalia, Madrid, 1980, 599 páginas.

M

MAC LEAN, JANE: *Trampa mortal.* Traducción de José Alerce. Bruguera, Barcelona, 1980, 287 pp.

MACHADO, ANTONIO: *Los complementarios.* Edición de Manuel Alvar. Cátedra, Madrid, 1980, 360 pp.

Manual de instrução cívica do cidadão portugues. Colecção Cidade Livre, Lisboa, 1980, 160 pp.

MARA, SUSANA: *Escrito en América.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1980.

MARIN ALBALATE, ANTONIO: *Poemas urbanos.* Agrupación Hispana de Escritores. Mataró, 1980, 22 pp.

MARQUES, RENE; SKARMETA, ANTONIO; BRITTO GARCIA, LUIS: *Tres cuentistas.* Casa de las Américas, La Habana, 1979. 418 pp.

MARQUES DE SANTILLANA: *Poesías completas II. Poemas morales, políticos y religiosos. El proemio e carta.* Edición de Manuel Durán. Castalia, Madrid, 1980, 242 pp.

MARRODAN, MARIO ANGEL: *Leyendo. Agítese antes de usarlo (Graffitis públicos en privado).* Agrupación Hispana de Escritores, Mataró, 1979, 29 pp.

MARRODAN, MARIO ANGEL: *XV sonetos para XV pintores de la Ría de Bilbao.* Cuadernos Literarios «Alazán», Bilbao, 1979, 27 pp.

MARTI, JOSE: *Nuestra América.* Introducción de Pedro Henríquez Ureña. Losada, Buenos Aires, 1980, 197 páginas.

MARTIN GAITE, CARMEN: *Fragmentos de interior.* Destino, Barcelona, 1980, 201 pp.

MARTIN RUBIO, SIMEON: *Pintan bastos.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 181 pp.

MARTINEZ NADAL, RAFAEL: *Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca.* Cátedra-Fundación March, Madrid, 1980, 111 pp.

MARTINEZ REVERTE, JAVIER: *Metrópoli.* Colectivo 24 de Enero, Madrid, 1980, 50 pp.

MATOS PAOLI, FRANCISCO: *Sombra verdadera.* Orígenes, Madrid, 1980, 92 pp.

MEJIA VALLEJO, MANUEL: *Al pie de la ciudad.* Destino, Barcelona, 1972, 234 pp.

MEJIA VALLEJO, MANUEL: *Prácticas para el olvido,* s/e, Medellín, Colombia, s/f.

MELVILLE, HERMAN: *El estafador y sus disfraces.* Traducción de José L. Moreno Ruiz. Legasa, Madrid, 1980, 436 pp.

MELVILLE, HERMAN: *Moby Dick.* Adaptación de Carlos Fernández Liria. Ilustraciones de Fernando Aznar. Bruguera, Barcelona, 1980, 175 páginas.

MENDES, MURILLO: *35 poemas.* Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso. Fundarte, Caracas, 1979, 46 pp.

MENDOZA, PLINIO APULEYO: *El desertor.* Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979, 228 pp.

MERANI, ALBERTO: *Carta abierta a los consumidores de psicología.* Grijalbo, Barcelona, 1980, 223 páginas.

MERETTA, JORGE: *Alusiones.* Angaro, Sevilla, 1979, 26 pp.

MERTON, ROBERT K.: *Ambivalencia sociológica y otros ensayos.* Traducción de José Luis López Muñoz. Espasa-Calpe, Madrid, 1980, 333 páginas.

MIELI, MARIO: *Elementos de crítica homosexual.* Traducción de Joaquín Jordá. Anagrama, Barcelona, 1979, 334 pp.

MIGUEL, AMANDO DE: *Los intelectuales bonitos.* Con la colaboración de Anna Ubeda y Jaime Martín-Moreno. Planeta, Barcelona, 1980, 252 pp.

MIGUEL, JESUS M. DE: *La sociedad enferma: las bases sociales de la política sanitaria española.* Akal Editor, Madrid, 1979, 258 pp.

MILLAN, GONZALO: *La ciudad.* Les éditions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine, 1979, 120 pp.

MONTELLS, JOSE MARIA: *Onomástica copta 1973-1977.* Colección «Doña Berta», Madrid, 1980.

MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO: *En honor de las palabras.* Visor, Madrid, 1980, 83 pp.

MONTORO, JESUS: *Cigüeña roja ánade azul. Jardín de invierno.* Orígenes, Madrid, 1980, 57 pp.

MORAL SANTIN, J. A.: *El capitalismo en la encrucijada.* Akal, Madrid, 1980, 208 pp.

MORON, GUILLERMO: *Breve historia de Venezuela.* Prólogo de Demetrio Ramos. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 291 pp.

MUJICA, ENRIQUE: *Ejercicios para el olvido.* Fundarte, Caracas, 1979. 74 páginas.

MURDOCH, IRIS: *La máquina del amor sagrado y profano.* Traducción de Camila Battles. Destino, Barcelona, 1980, 408 pp.

MUSSACCHIO, DANIELE: *La revista «Mediodía» de Sevilla.* Universidad de Sevilla, 1980, 218 pp.

N

NANI, NORA: *Los funerales de la sangre.* Antares, Córdoba (Argentina), 1977, 51 pp.

NERUDA, PABLO: *El río invisible. Poesía y Prosa de juventud.* Seix Barral, Barcelona, 1980, 212 pp.

Nostalgia y presencia de Medina Azahara. Selección de Carlos Clementson. Estudios Cordobeses, Publicaciones de la Diputación Provincial, Córdoba, 1980, 203 pp.

NUÑEZ NAVA, MANUEL: *Otros continentes.* Presentación de Carlos Pellicer. Dibujos de Luis Gascón. Hiperión, México, 1978.

O

OJEDA, NORIS: *Los alcaravanes serán testigos.* Universidad del Zulia, Maracaibo, 1979, 16 pp.

OLIVEIRA E SILVA, LUIS: *Poemas.* Colección de poesía Fernando Pessoa, Sevilla, 1980, 92 pp.

OROPEZA, JOSE NAPOLEON: *Donde todo el universo es una orilla.* Universidad del Zulia, Maracaibo, 1979, 27 pp.

ORTEGA Y GASSET, JOSE: *Papeles sobre Velázquez y Goya.* Edición de obras completas a cargo de Paulino Garagorri. Revista de Occidente-Alianza, Madrid, 1980, 356 pp.

ORTIZ, MANUEL: *Habitar lo inhabitable.* Calle del Aire, Sevilla, 1980, 67 pp.

ORTUÑO, JOSE VICENTE: *Raíces amargas.* Bruguera, Barcelona, 1980, 348 pp.

OVALLES, CAUPOLICAN: *Canción anónima.* La Gran Papelería del Mundo, Caracas, 1980, 72 pp.

P

PALAU, XAVIER: *Atardecer en la fábrica.* Aeda, Gijón, 1979, 87 pp.

PARDO, ARCADIO: *Vienes aquí a morir,* Rialp, Madrid, 1980, 99 pp.

PAVESE, CESARE: *Diálogos con Leucò. El hermoso verano.* Traducción de Esther Benítez. Bruguera, Barcelona, 1980, 315 pp.

PAVESE, CESARE: *Narrativa completa 5: El diablo en las colinas. Entre mujeres solas.* Traducción de Esther Benítez. Bruguera, Barcelona, 1980, 283 pp.

PAZ, OCTAVIO: *¿Aguila o sol?* Fondo de Cultura Económica, México, 1980, 122 pp.

PAZ, OCTAVIO: *La búsqueda del comienzo (escritos sobre el surrealismo).* Introducción de Diego Martínez Torrón. Espiral, Madrid, 1980, 114 pp.

PELLICER, CARLOS: *Hora de junio.* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 76 pp.

PELLICER, CARLOS: *Recinto y otras imágenes.* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 80 pp.

PELLICER, CARLOS: *Subordinaciones.* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 93 pp.

PELLICER, CARLOS: *Práctica de vuelo.* Fondo de Cultura Económica, México, 1979, 74 pp.

PEÑA, EDILIO: *Apuntes sobre el texto teatral.* Fundarte, Caracas, 1979, 54 páginas.

PERI ROSSI, CRISTINA: *La rebelión de los niños.* Monte Avila, Barcelona, 1980, 117 pp.

PEYCERE, NICOLAS: *Novela o las aventuras y oficios de dos muchachas americanas.* Calidón, Buenos Aires, 1979, 206 pp.

PINAUD, JOSE MARIA: *El 7 de noviembre de 1889. La epopeya del civismo costarricense.* Ministerio de Cultura de Costa Rica, 1979, 162 páginas.

PITA, JUANA ROSA: *Manual de magia.* Ambito Literario, Barcelona, 1979, 50 pp.

PLANELLS, ANTONIO: *Cortázar: metafísica y erotismo.* José Porrúa Turanzas, S. A. Ediciones, Madrid, 1979, 214 pp.

PLIEVIER, THEODOR: *Moscú.* Traducción de Tristán La Rosa. Destino, Barcelona, 1980, 466 pp.

POLIAKOV, LEON: *Historia del antisemitismo. De Mahoma a los marranos.* Traducción de Federico Gorbea y Agustín Moral. Prefacio de Leopoldo Azancot, Muchnik Editores, Barcelona, 1980, 390 pp.

PORLAN, RAFAEL: *La Andalucía de Valera.* Universidad de Sevilla, 1980, 172 pp.

PRENZ, JUAN OCTAVIO: *Cuentas claras.* Vrsac, 1979, 102 pp.

PREVERT, JACQUES: *Palabras.* Traducción de Federico Gorbea. Lumen, Barcelona, 1980, 251 pp.

PRIVITERA, RODOLFO: *Transformaciones.* Fundarte, Caracas, 1979, 61 pp.

PROPERCIO: *Elegías.* Selección, versión, introducción y notas de Aníbal Núñez. Balneario Escrito, Valladolid, 1980, 63 pp.

PROVENCIO, PEDRO: *Tres ciclos.* Dédalo, Madrid, 1980, 175 pp.

PUERTOLAS, SOLEDAD: *El bandido doblemente armado.* Legasa Literaria, Madrid, 1980, 140 pp.

PUSHKIN, V. N.; DUBROV, A. P.: *La parapsicología y las ciencias naturales modernas.* Traducción de A. Hernández Barrenechea. Akal, Madrid, 1980, 365 pp.

Q

QADISH: *Muestra de la joven poesía gaditana.* Prólogo de Andrés Sorel. Fundación Municipal de Cultura. Puerto de Santa María, 1980, 175 páginas.

QUART, PERE: *Antología.* Edición bilingüe. Selección, traducción y prólogo de José Batlló. Lumen, Barcelona, 1980, 209 pp.

Quién es quién en las letras españolas. Patrocinado por la Dirección General del Libro y Bibliotecas. Instituto Nacional del Libro Español, Ministerio de Cultura, Madrid, 1979, 495 pp.

QUINTERO, EDNODIO: *Narradores andinos contemporáneos.* Fundarte, Caracas, 1979.

QUIÑONES, FERNANDO: *Nos han dejado solos. Libro de los andaluces.* Planeta, Barcelona, 1980, 216 pp.

QUIROGA CLERIGO, MANUEL: *Fuimos pájaros rotos.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 96 pp.

QUIROGA PLA, JOSE MARIA: *Morir al día. Sonetos (1938-1945).* Prólogo de José M. de Semprún y Gurrea. Prólogo de esta edición de Miguel Angel González Muñoz. Molinos de Agua, Madrid, 1980, 127 pp.

R

RABASSA, CLEMENTINE CHRISTOS: *Demetrio Aguilera Malta and social justice. The tertiary phase of epic tradition in latin american literature.* Associated University Presses, London, 1980, 301 pp.

RAMIREZ, LUIS: *Del posfranquismo a la predemocracia.* El Viejo Topo, Barcelona, 1980, 156 pp.

RAMOS, HORACIO: *Esta ciudad que amo.* Editorial Suburbio, Sarandí (Argentina), 1979, 50 pp.

RAMOS, LILIA: *Cuentos de Nausicaa, versificados por Silvia Puentes de Oyenard.* Ministerio de Cultura de Costa Rica, 1979, 34 pp.

RAMPA, LOBSANG T.: *El ermitaño.* Destino, Barcelona, 1980, 184 pp.

RENGIFO, CESAR: *Un fausto anda por la avenida.* Fundarte, Caracas, 1979, 47 pp.

RIBERO Y LARREA, ALONSO BERNARDO: *Quixote de la Cantabria.* Edición facsimilar. Silverio Cañada, editor, Gijón, 1979. Dos volúmenes: tomo primero, 372 pp.

RICAPITO, JOSEPH V.: *Bibliografía razonada y anotada de las obras maestras de la picaresca española.* Castalia, Madrid, 1980, 613 pp.

RIOPEREZ Y MILA, SANTIAGO: *Azorín íntegro. (Estudio biográfico, crítico, bibliográfico y antológico.) (Iconografía azoriniana y epistolarios inéditos.)* Edición patrocinada por la Fundación Juan March. Biblioteca Nueva, Madrid, 1979. 755 páginas.

RISCO, ANTONIO: *Azorín y la ruptura con la novela tradicional.* Alhambra, Madrid, 1980. 284 pp.

RIVERO, MARIO: *Baladas.* Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1980, 178 pp.

ROA BASTOS, AUGUSTO: *Yo, el Supremo.* Prólogo de Adolfo Cruz Ruiz. Casa de las Américas, La Habana, 1979, 602 pp.

RODARI, GIANNI: *La góndola fantasma.* Traducción de Juan Domingo Sánchez Estop. Bruguera, Barcelona, 1980, 126 pp.

RODRIGUEZ, ISRAEL: *Poemas de Israel.* Society of Spanish and Spanish-American Studies, Nebraska, 1980, 91 pp.

RODRIGUEZ JIMENEZ, ANTONIO: *Vértigo de la infancia.* Aeda, Gijón, 1980, 46 pp.

RODRIGUEZ SORIANO, RENE: *Textos destetados a destiempo con sabor de tiempo y de canción.* S/e, Santo Domingo, 1979, 149 pp.

RODRIGUEZ SORIANO, RENE: *Raíces (con dos comienzos y un final).* Editora Taller, Santo Domingo, 1977, 28 pp.

ROJAS, FERNANDO DE: *La Celestina.* Prólogo y edición de Pedro M. Piñero Ramírez. Espasa-Calpe, Madrid, 1980, 360 pp.

Romantisme. Les actes du colloque de Sonnenweil 1979. Editions Universitaires, Fribourg, Suisse, 1980, 111 pp.

ROMERO, ELVIO: *Miguel Hernández, destino y poesía.* Losada, Buenos Aires, 1980, 169 pp.

ROS DE OLANO, ANTONIO: *Cuentos estrambóticos y otros relatos.* Prólogo, selección y notas de Enric Cassany. Laia, Barcelona, 1980. 283 pp.

ROSALES, LUIS: *Verso libre. Antología (1935-1978).* Plaza y Janés, Barcelona, 1980, 202 pp.

ROSSETTI, ANA: *Los devaneos de Erato.* Prometeo, Valencia, 1980, 77 páginas.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES: *Ensayo sobre el origen de las lenguas.* Edición, prólogo y notas de Mauro Armiño. Akal, Madrid, 1980, 246 pp.

ROUSSEAU, JEAN JACQUES: *Del contrato social. Discursos.* Traducción, prólogo y notas de Mauro Armiño. Alianza, Madrid, 1980, 341 pp.

RUIZ DE ALARCON, JUAN: *La verdad sospechosa.* Edición al cuidado de Pedro Henríquez Ureña y Jorge Bogliano. Losada, Buenos Aires, 1980, 146 pp.

RUIZ RICO, JUAN JOSE: *Inmutator mirabilis.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 182 pp.

RUIZ RICO, JUAN JOSE: *Política y vida cotidiana. Un estudio en la ocultación social del poder.* Ambito Literario, Barcelona, 1980, 236 pp.

S

SADABA, JAVIER: *Conocer Wittgenstein y su obra.* Dopesa, Barcelona, 1980, 141 pp.

SAJON DE CUELLO, RAQUEL: *En la alta noche.* Municipalidad de La Plata, 1959, 51 pp.

SAJON DE CUELLO, RAQUEL: *Columpiaba el alto cielo una alondra...* La Plata, s/e., 1976, 114 pp.

SAJON DE CUELLO, RAQUEL: *Tiempo de cenizas.* Santa Fe (Argentina), s/e., 1965, 129 pp.

SALAZAR RINCON, JAVIER: *Fray Luis de León y Cervantes.* Insula, Madrid, 1980, 85 pp.

SANCHEZ DE MIGUEL, JUAN: *Poemas de la sequía.* Prólogo de Carlos Castilla del Pino. Demófilo, Córdoba, 1980, 59 pp.

SANCHEZ ESPESO, GERMAN: *Narciso.* Destino, Barcelona, 1979, 196 páginas.

SANCHEZ VAZQUEZ, ADOLFO: *El pulso ardiendo.* Molinos de Agua, Madrid, 1980, 53 pp.

SANCHEZ VAZQUEZ, FRANCISCO: *Escorzo del abandono,* Pandero, 1980.

SANTOS YANGUAS, NARCISO-PICAZO, MARINA: *La colonización griega: comercio y colonización de los griegos en la antigüedad.* Prólogo de Alberto Prieto Arciniega. Akal, editor, Madrid, 1980, 415 pp.

SARTORI, GIOVANNI: *Partidos y sistemas de partidos. Marco para un análisis.* Volumen I. Traducción de Fernando Santos Fontenla. Alianza, Madrid, 1980, 414 pp.

SASTRE, ALFONSO: *Lumpen, marginación y jerigonza.* Legasa Literaria, Madrid, 1980, 384 pp.

SCHAPIRA FRIDMAN, FLOR: *Memorias de la víspera.* Losada, Buenos Aires, 1955, 115 pp.

SENDER, RAMON J.: *Luz zodiacal en el parque. (Bajo el signo de Acuario.)* Destino, Barcelona, 1980. 226 páginas.

SENDER, RAMON J.: *Las tres sorores. Siete domingos rojos.* Destino, Barcelona, 1980, 308 pp.

SHAKESPEARE, WILLIAM: *Hamlet. Macbeth.* Introducción, traducción y notas de José María Valverde. Planeta, Barcelona, 1980, 192 pp.

SILVA, PIEDAD: *Sencilla y múltiple.* Premio Cáceres 1979 de Novela Corta. Cáceres 1980. 193 pp.

SOLER, RAFAEL: *Los sitios interiores. (Sonata urgente.)* Adonais, Madrid, 1980, 69 pp.

SOREL, ANDRES: *El perro castellano.* Legasa Literaria, Madrid, 1979. 177 páginas.

STENDHAL: *Crónicas italianas.* Traducción, prólogo y notas de Consuelo Bergés. Alianza, Madrid, 1980, 342 pp.

STRAND, MARK: *Veinte poemas.* Traducción de Octavio Armand. Fundarte, Caracas, 1979. 55 pp.

STYRON, WILLIAM: *Sophie.* Traducción de Antoni Pigrau. Grijalbo, Barcelona, 1980, 598 pp.

SUAREZ, GONZALO: *Gorila en Hollywood.* Planeta, Barcelona, 1980.

T

TAMAMES, RAMON: *España 1931-1975. Una antología histórica.* Planeta, Barcelona, 1980. 434 pp.

TELLEZ, HERNANDO: *Textos no recogidos en libro.* Edición de Juan Gustavo Cobo Borda. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1979, dos volúmenes, 961 pp.

TEXEDA, JERONIMO DE: *Gramática de la lengua española.* Edición y estudio de Juan M. Lope Blanch. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1980, 335 pp.

The Analysis of Literary Text. Current Trends in Methodology. Third and fourth York College colloquia edited by Randolph Pope. Bilingual Press, Michigan, 1980, 330 pp.

THOMAS, DYLAN: *Notas sobre el arte de la poesía.* Traducción de Gabriel Rodríguez. Fundarte, Caracas, 1979, 23 pp.

TIBALDI, ETTORE: *Antiecología.* Prólogo de Darío Paccino. Presentación de Blai Espinet y Rafael Villar. Traducción de los mismos. Anagrama, Barcelona, 1980, 126 pp.

TORRENTE BALLESTER, GONZALO: *La saga/fuga de J. B.* Destino, Barcelona, 1980, 584 pp.

TRISTAN, ANNE: *La alcoba de Barba Azul.* Traducción de Ana Vassallo. Gedisa, Barcelona, 1980, 236 pp.

TRUMBO, DALTON: *La noche del Uro.* Edición de Robert Kirsch. Traducción de Julio Roca Baena. Bruguera, Barcelona, 1980.

TWAIN, MARK: *Aventuras de Tom Sawyer.* Adaptación de Alberto Aguilar. Ilustraciones de Felipe Giménez de la Rosa. Bruguera, Barcelona, 1980, 175 pp.

U

UMBRAL, FRANCISCO: *Los helechos arborescentes.* Argos Vergara, Barcelona, 1980. 237 pp.

UÑA JUAREZ, OCTAVIO: *Castilla, plaza mayor de soledades. (Antología de poesía de temario castellano, 1976-1980.)* Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Grabados de Monsalvo. Editorial Vox, Madrid, 1980, 156 pp.

URIS, LEON: *Topaz.* Traducción de Baldomero Porta Gou. Bruguera, Barcelona, 1980. 444 pp.

USLAR PIETRI, ARTURO: *Las lanzas coloradas.* Bruguera, Barcelona, 1980.

V

VARGAS, ALJAHIMA: *De regreso.* s/e, Barcelona, 1980, 51 pp.

VEGA MERINO, JOSE: *Lo que a mí me pasa.* Colección de poesía «Provincia», León, 1980, 232 pp.

VERDIGLIONE, ARMANDO Y OTROS: *Psicoanálisis y semiótica.* Traducción de Alberto Clavería Gedisa. Barcelona, 1980, 228 pp.

VERDU, VICENTE: *El fútbol: mitos, ritos y símbolos.* Alianza, Madrid, 1980, 206 pp.

VERGES, PEDRO: *Sólo cenizas hallarás* (bolero). Prometeo, Valencia, 1980, 414 pp.

VERNE, JULIO: *De la Tierra a la Luna.* Traducción de Carlo Frabetti. Ilustraciones de José Luis Velasco. Bruguera, Barcelona, 1980, 252 pp.

VERNE, JULIO: *De la Tierra a la Luna.* Adaptación e ilustraciones de José Luis Velasco. Bruguera, Barcelona, 1980, 173 pp.

VICENT, MANUEL: *Angeles o neófitos. Libro devocionario del beato Ripo en cuatro jornadas de perfección y un horóscopo para incrédulos.* Destino, Barcelona, 1980. 212 páginas.

VICENTE, GIL: *Comedia sobre a divisa da Cidade de Coimbra.* Introducción y notas de Daniel Rangel-Guerrero. University, Mississippi, Romance Monographs, 1980, 82 pp.

VILA MATAS, ENRIQUE: *Al sur de los párpados.* Espiral, Fundamentos, Madrid, 1980, 164 pp.

VILLAGRA MARSAL, CARLOS: *Guaranía del desvelado.* Losada, Buenos Aires, 1979. 67 pp.

VINYOLI, JOAN: *Cuarenta poemas.* Selección, versión y prólogo de José Agustín Goytisolo. Lumen. Barcelona, 1980, 109 pp.

VITIER, CINTIO: *De peña pobre. Memoria y novela.* Letras Cubanas, La Habana, 1979, 316 pp.

VOCES DE UNA COMUNA: *Selección de poemas.* Traducción del servocroato, rumano, húngaro y eslovaco de Juan Octavio Prenz. Vrsac, 1979, 93 pp.

W

WAITING FOR PEGASUS. STUDIES OF THE PRESENCE OF SYMBOLISM AND DECADENCE IN HISPANIC LETTERS: *Edited by Roland Grass and William R. Risley.* Western Illinois University, Macomb, 1979, 183 pp.

WATTS, ALAN: *El arte de ser Dios.* Traducción de Martín Lendínez. Júcar, Madrid, 1979, 163 pp.

WHEELWRIGHT, PHILIP: *Metáfora y realidad.* Traducción de César Armando Gómez. Espasa-Calpe, Madrid, 1979, 182 pp.

WILDE, OSCAR: *El fantasma de Canterville.* Adaptación de Elvira Menéndez. Ilustraciones de José María Alvarez. Bruguera, Barcelona, 1980. 175 pp.

WOLF, ERIC Y OTROS: *Antropología social de las sociedades complejas.* Compilación de Michael Banton. Traducción de Joaquín Aguilar. Alianza, Madrid, 1980, 162 pp.

WOLFEL, URSULA: *Zapatos de fuego y sandalias de viento.* Adaptación de Carlos Frabetti. Ilustraciones de Angel Esteban. Bruguera, Barcelona, 1980, 126 pp.

WOOLF, VIRGINIA: *Momentos de vida.* Edición, introducción y notas a cargo de Jeanne Schulkind. Traducción de Andrés Bosch. Lumen, Barcelona, 1980, 282 pp.

Y

YESTE, DELFIN: *Trozos de viento entre las manos.* Taiga, Canarias, s/f.

Z

ZIMAN, JOHN: *La fuerza del conocimiento. La dimensión científica de la sociedad.* Traducción de Ignacio Cabrera. Alianza, Madrid, 1980, 392 páginas.

ZINOVIEV, ALEXANDR: *Cumbres abismales.* Traducción de Luis Gorrochategui (tomo II). Encuentro, Madrid, 1979, 373 pp.

ZORRILLA, JOSE: *El zapatero y el rey (primera y segunda partes).* Edición de Jean-Louis Picoche. Castalia, Madrid, 1980, 369 pp.

ZULAIKA, JAIME: *Astarté (escrito en Babia).* Argos Vergara, Barcelona, 1980, 161 pp.

REVISTAS

A

Acta literaria. Instituto de Lenguas de la Universidad de Concepción, Chile, núms. 3 y 4, años 1978 y 1979.

Agricultura y Sociedad. Secretaría General Técnica del Ministerio de Agricultura, Madrid, núm. 15, abril-junio 1980.

Alaluz. Revista de poesía y narración. Año XI, núm. 2; año XII, núm. 1. Riverside, 1979-1980.

Aleph. Manizales (Colombia), núm. 32, enero-marzo 1980.

Aleph. Manizales (Colombia), núm. 33, abril-junio 1980.

Alero. Núm. 5 (cuarta época), Guatemala, enero-febrero 1980.

Altaforte. Núm. 1, París, automne 1979.

Alto Guadalquivir. Número especial dedicado a la Semana Santa cordobesa de 1980.

Anales de la Real Academia Nacional de Medicina. Año 1979, tomo XCVI.

Anales de la Real Academia de Medicina. Instituto de España, tomo XCVII, año 1980.

Anales de la Real Academia Nacional de Medicina. Año 1980, tomo XCVII.

Anales de Literatura Hispanoamericana. Vol. VII, núms. 7 y 8, años 1978 y 1979. Homenaje a Francisco Sánchez Castañer. Cátedra de Literatura Hispanoamericana. Facultad de Filología. Universidad Complutense de Madrid.

Andarax. Año III, Almería, 1980.

Andarax. Artes-letras, número 17, año III, Almería, 1980.

Annali. Sezione romana. XXII, I, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1980.

Antorcha de Paja. Revista de poesía, números 13-14, Córdoba, marzo de 1980.

Anuario. Pontificia Universidad Católica do Río Grande do Sul, 1979.

Anuario de Letras. Universidad Nacional Autónoma de Méjico. Facultad de Filosofía y Letras. Centro de Lingüística Hispánica, vol. XVI, Méjico, 1978.

Anuario de Letras. Centro de Lingüística Hispánica. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XVII, México, 1979.

Apocalipsis Cero. Año II, núm. 9, Madrid, febrero 1980.

Apocalipsis Cero. Año II, núm. 10, marzo 1980.

Apocalipsis Cero. Año II, núm. 11, Madrid, abril 1980.

Archivo Agustiniano. Revista de estudios publicada por los padres agustinos, vol. LXIV, núm. 182, Valladolid, enero-diciembre 1980.

Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística, tomo LXII, año 1979, núm. 189, Sevilla.

Atenea. Revista de ciencia, arte y literatura. Universidad de Concepción (Chile), núm. 438, segundo semestre 1978.

Atenea. Revista de ciencia, arte y literatura, Universidad de Concepción (Chile), núm. 439, primer semestre 1979.

Augustinus. Revista trimestral publicada por los padres agustinos recoletos. «Presencia de San Agustín en España», edición y prólogo de José Oroz Reta. Madrid, 1980.

Azahara. Núm. 6, Murcia, noviembre-diciembre 1979.

Azahara. Año I, núm. 7, Murcia, febrero 1980.

B

Banda de Mar-5. Revista literaria. Málaga, 1980.

Batarro. Coplas de calaínos, núm. 5, Almería, septiembre 1975.

Boletín del Instituto de Estudios Asturianos. Diputación provincial de Oviedo, año XXXIII, núm. 98, septiembre-diciembre 1979.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 91, marzo 1980.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 92, abril 1980.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 93, mayo 1980.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 95, julio-agosto 1980.

Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 96, septiembre 1980.

Bulletin Analytique de Documentation Politique, Economique et Sociale, Contemporaine, 34 ème année, numéro 11, Paris, 1979.

Bulletin Analytique de Documentation Politique Economique et Sociale 35 ème année, 1980, núm. 5.

Burgense Collectanea Scientifica, número 21/1, Facultad de Teología del Norte de España, Burgos, 1980.

C

Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires, núm. 3, 1979, Editions Univers, Bucarest.

Camp de l'Arpa. Revista de literatura, número 72, febrero 1980.

Camp de l'Arpa. Revista de literatura, núm. 73, marzo 1980, dedicado a la literatura infantil.

Camp de l'Arpa. Revista de literatura, dedicado a la literatura gallega contemporánea, núm. 75, mayo 1980.

Camp de l'Arpa. Revista de literatura, núm. 76, Barcelona, junio 1980.

Camp de l'Arpa. Revista de literatura, núm. 77-78, Barcelona, julio-agosto 1980, dedicado a Máximo Gorki.

Campoabierto, año 1, núm. 1, Mérida, junio-julio 1980.

Candil. Revista de flamenco, Peña Flamenca de Jaén, noviembre-diciembre 1979, núm. 6.

Candil. Revista de flamenco de la Peña Flamenca de Jaén, núm. 7, enero-febrero 1980.

Caribbean Review. Fall 1979, vol. VIII, número 4, Miami.

Carta de España Emigración, Madrid, año XX, núms. 245 y 247, mayo y julio 1980.

Cehila. Boletín núm. 19, Bogotá, octubre 1979.

Colcultura Gaceta, núms. 25, 26 y 27, Bogotá, 1979.

Coloquio, núm. 53, Lisboa, Janeiro, 1980.

Coloquio Letras, núm. 54, Fundação Calouste Goulbenkian, Lisboa, março 1980.

Coloquio Letras, núm. 55, Lisboa, maio 1980.

Coloquio Letras, núm. 56, julho 1980, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

Convivium, ano XVIII, volume 22, número 4, São Paulo, julho-agosto 1979.

Corona del Sur, núm. 1, Málaga, 1980.

Corona del Sur, núm. 2, Málaga, 1980.

Crítica, núm. 673, Madrid, marzo 1980.

Crítica, núm. 674, Madrid, abril 1980.

Crítica, núm. 677, Madrid, julio-agosto 1980.

Critica Storica. Rivista trimestrale diretta da Armando Saitta, anno XVI, núm. 4, Firenze, 1979.

Cuaderno Literario Azor, núm. XXVI, junio 1980, Ediciones Rondas, Barcelona.

Cuadernos de Poesía Nueva, Madrid, Taller Prometeo de Poesía Nueva, julio 1980.

Cuaderno de Poesía Nueva. Taller Prometeo de Poesía Nueva, Madrid, septiembre 1980, suplemento gastronómico-poético, julio 1980.

Cuadernos Salmantinos de Filosofía, año 1979, núm. VI, Universidad Pontificia de Salamanca.

D

Diálogos, El Colegio de México, número 90, noviembre-diciembre 1979.

Diálogos. Artes, letras, ciencias humanas, núm. 91, El Colegio de México, enero-febrero 1980.

Diwan, núm. 7, Zaragoza, enero 1980.

Diwan, núms. 8 y 9, Barcelona, mayo 1980.

E

Ecclesia, núm. 2000, Madrid, 4 de octubre de 1980.

Eco, núm. 219, Bogotá, enero 1980.

Eco, núm. 220, Bogotá, febrero 1980.

Ecuador Bibliografía Analítica. Indice periódico de publicaciones nacionales y extranjeras sobre el Ecuador, año 1, núm. 1, Banco Central del Ecuador, Centro de Investigación y Cultura, Cuenca, julio 1979.

Ecuador Bibliografía Analítica, Banco Central del Ecuador, año 1, número 2, Cuenca (Ecuador), enero 1980.

El Correo de la Unescò, año XXXIII, junio 1980.

El Correo de la Unesco, año XXXIII, julio 1980.

El Correo de la Unesco, año XXXIII, agosto 1980.

El Pont. La cultura catalana tal com l'anem fent, núms. 71 y 76.

El Socialista, núm. 149, 16 al 23 de abril de 1980.

El Universitario, Universidad de El Salvador, Epoca VI, 11 de febrero de 1980.

El Universitario, Universidad de El Salvador, época VI, núm. 25, 28 de febrero de 1980.

El Universitario, Universidad de El Salvador, época VI, núm. 26, 15 de marzo de 1980.

Entresijos de la cultura, núm. 1, Madrid, abril 1980.

Entresijos de la cultura, núm. 2.

Escandalar, vol. 3, núm. 2, New York, abril-junio 1980.

Eskal Herriko Poetak (Poetas del País Vasco), Aranguren, Vizcaya, número 35.

Espiral Revista, núm. 7, Madrid, 1979.

Espiral Revista, núm. 8, dedicado a la nueva escritura francesa, Madrid, 1980.

Estadística de Sociedades Mercantiles, año 1978, Ministerio de Economía, Instituto Nacional de Estadística, Madrid, 1980.

Estudios. Revista trimestral publicada por los padres de la Orden de la Merced, año XXXVI, núm. 128, Madrid, enero-marzo 1980.

Estudios de Deusto, vol. XXVII, fascículo 62, enero-junio 1979.

Estudios empresariales, núm. 42, Facultad de Ciencias Empresariales de San Sebastián, invierno 1979.

Estudios empresariales. Revista de la Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de San Sebastián, número 43, primavera-verano 1980.

Estudios Filosóficos, vol. XXIX, Valladolid, enero-abril 1980.

Estudios Humanísticos, núm. 2, Colegio Universitario de León, Filosofía y Letras, 1980.

F

Filosofar cristiano, Asociación Católica Interamericana de Filosofía, números 5-6, Córdoba (Argentina), 1979.

Franciscanum. Revista de Ciencias del Espíritu, Universidad de San Buenaventura, año XXI, núm. 62, Bogotá, mayo-agosto 1979.

Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu, Universidad de San Buenaventura, Bogotá, año XXI, número 63, septiembre - diciembre 1979.

Franciscanum. Revista de ciencias del espíritu, año XXII, núm. 64, enero-abril 1980, Universidad de San Buenaventura, Bogotá.

H

Historia 16, año V, núm. 47.

Historia 16, año V, núm. 48, Madrid, abril 1980.

Historia 16, extra XIII, abril 1980. Historia de España 1: La España antigua. De Altamira a Sagunto, por Antonio Blanco Freijeiro y Jesús Valiente Malla.

Historia 16, año V, núm. 49, Madrid, mayo 1980.

Historia 16, año V, núm. 50, junio 1980.

Historia 16, año V, núm. 51, julio 1980.

Historia 16, año V, núm. 52, agosto 1980.

Hora de Poesía, núm. 7, Barcelona, enero-febrero 1980.

Hora de Poesía, núm. 8, Barcelona, marzo-abril 1980.

Hora de Poesía, núm. 9, México, mayo-junio 1980.

Hora de Poesía, núms. 10/11, Barcelona, julio-octubre 1980.

Horizontes USA, núm. 36, México, 1980.

I

Ibérica II. Cahiers ibériques et ibéro-américains de l'Université de la Sorbone, Paris, 1979.

Insula. Revista bibliográfica de ciencias y letras, año XXXV, núm. 398, Madrid, enero 1980.

J

Jabega. Revista de la Diputación Provincial de Málaga, núm. 29, primer trimestre de 1980.

Jabega. Revista de la Diputación Provincial, de Málaga, número 30, segundo trimestre de 1980.

K

Kabila. Colectivo de cultura popular, números 10/11, Córdoba, febrero de 1980.

Ko-Eyu Latinoamericano, núm. 10, Caracas, julio-agosto 1980.

L

La Gaveta Ilustrada. Laboratorio de literatura. Caracas, enero 1980.

Lavori Ispanistici. Università degli Studi di Firenze. Serie IV, Casa edittrice d'Anna, Mesina - Firenze, 1979, 397 pp.

Liminar, núms. 4 y 5, Las Palmas, noviembre de 1979/febrero 1980.

Logos. Revista de filosofía, núm. 21, Universidad de La Salle, México, 1979.

Logos. Revista de filosofía, núm. 22, Universidad de La Salle, México, 1980.

Los Cuadernos del Norte, año I, número 2, Oviedo, julio de 1980.

Lumea. Semanario rumano de política exterior, núm. 5, febrero de 1980.

Lumea. Semanario rumano de política exterior, núm. 7, Bucarest, febrero de 1980.

M

Manxa. Guadiana, grupo literario, número 13, Ciudad Real, junio 1980.

Memorial del Ejército de Chile. Organo oficial del Estado Mayor del Ejército, segundo cuatrimestre de 1979, año LXXIII, núm. 401.

Memorial del Ejército de Chile. Revista cuatrimestral (Organo oficial del Estado Mayor del Ejército), año LXXIII, núm. 402, tercer cuatrimestre de 1979.

Mutantia, zona de lucidez implacable, Buenos Aires, septiembre 1980, número 2.

N

Nicaráuac. Revista cultural, núm. 1, Managua, mayo-junio 1980.

Norte. Revista hispanoamericana. Cuarta época, núm. 291, México, septiembre-octubre 1979.

Norte. Revista hispanoamericana. Cuarta época, núm. 292, México, diciembre 1979.

Nos queda la palabra. Segunda época, números 3-4, febrero 1980.

Notas sobre la economía y el desarrollo de América Latina, preparadas por los servicios de información de la CEPAL, núms. 311/313, febrero-marzo 1980.

Nuestra Bandera. Revista teórica y política del Partido Comunista de España, núm. 102, enero-febrero 1980.

Nueva Estafeta, núm. 14, Madrid, enero 1980.

Nueva Estafeta, núm. 18, mayo 1980.

Nueva Estafeta, núm. 19, Madrid, junio 1980.

Nueva Revista de Filología Hispánica. Centro de estudios lingüísticos y literarios El Colegio de México, tomo XXVIII, 1979, núm. 1.

Nueva Revista de Filología Hispánica. Tomo XXVIII, 1979, núm. 2. Edita El Colegio de México.

O

Oclae, año XIII, números 11, 12 y 13, La Habana, 1979.

Orto, núm. 1. Madrid, junio de 1980.

P

Pazquin. Revista de la Unión de Escritores Jóvenes de Chile, núm. 1, Santiago de Chile, diciembre 1979.

Pensamiento. Revista de investigación e información filosófica, núm. 142, volumen 36, Madrid, abril-junio 1980.

Plural. Segunda época, vol. IX, números 97 y 98, México, octubre y noviembre de 1979.

Plural de Excelsior. Segunda época, Volumen IX, núm. 97, Méjico, octubre de 1979.

Poesía de Venezuela, núm. 97, mayo-junio 1979, núms. 98/99, julio-octubre 1979.

Proyección Teológica. Revista de teología y mundo actual, dirigida por profesores de la Facultad de Teología de Granada, año XXVII, número 117, abril-junio de 1980.

R

Rassegna Iberistica. Università degli Studi di Venezia, núm. 7, maggio 1980.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 985, tomo 201, Madrid, febrero 1980.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura publicada por la Compañía de Jesús, Madrid, núm. 899 (diciembre 1972), núm. 911 (diciem-

bre 1973), núm. 923 (diciembre 1974), núm. 960 (enero 1978), número 962, (marzo 1978), núm. 963 (abril 1978), núm. 964 (mayo 1978).

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 985, tomo 201, Madrid, marzo 1980.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, núm. 987, tomo 201, Madrid, abril de 1980.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura, tomo 202, núm. 990, Madrid, julio-agosto 1980.

Razón y Fe. Revista hispanoamericana de cultura. Indices de 1953 a 1975, preparados por Jesús Iturrioz, Madrid, 1976.

Rehilete. Literatura y arte, núms. 1 y 2, enero a junio de 1980, México.

República de las Letras. Organo de la Asociación Colegial de Escritores, núm. 1, marzo de 1980.

Resumen Literario El Puente, número 9, ediciones La Gota de Agua, Madrid, enero 1980.

Resurgimiento. Revista del pensamiento y de la estética, núms. 0 y 1, Barcelona, primavera de 1979, invierno de 1980.

Revista Chilena de Antropología. Facultad de Ciencias Humanas, Universidad de Chile, núms. 1 y 2, Santiago de Chile, 1979 y 1980.

Revista de Cultura Brasileña, número 50, Madrid, diciembre de 1979.

Revista de la Universidad de Caldas, volumen I, núm. 2, mayo-agosto 1980.

Revista de la Universidad de Caldas, volumen 1, núm. 1, Manizales, Colombia, enero-abril 1980.

Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, núm. 509, Bogotá, enero-marzo 1980.

Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, núm. 510, Bogotá, abril-junio 1980.

Revista de Literatura Hispanoamericana. Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, núm. 13, julio-diciembre 1977.

Revista de Occidente, núm. 1, abril-junio 1980.

Revista de Occidente, núm. 2, año 1980.

Revista Hispánica Moderna. Columbia University Hispanic Studies, XXXIX, número 4, New York, 1976-1977.

Revista Iberoamericana, núms. 110-111, volumen XLVI, Universidad de Pittsburgh, enero-junio 1980.

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales. Universidad Autónoma de México, año XXIV, nueva época, núm. 91, enero-marzo 1978, dedicado a «La hacienda mexicana en los siglos XIX y XX».

Revista Mexicana de Cultura. México, números 93, 94 y 95.

Revista Mexicana de Cultura, VII época, núms. 95, 96 y 99, México, noviembre y diciembre de 1979.

Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales, año XXIV, nueva época, núm. 92, Universidad Autónoma de México, abril-junio 1978.

Revue Roumaine. Bucarest, XXXIIIème année, 1979, núms. 11 y 12.

Revue Roumaine, XXXIVème année, 1980, 1 y 2.

Revue Roumaine, núms. 4 y 5, Bucarest, 1980.

Rumania de hoy, núms. 5 y 6, año 1980.

Rumania de hoy, núms. 7, Bucarest, julio 1980.

S

Santiago. Revista de la Universidad de Oriente, núm. 36, Santiago de Cuba, diciembre de 1979.

Seminarios sobre los ministerios de la Iglesia, vol. 26, núm. 75, Salamanca, enero-marzo 1980.

Seminarios sobre los ministerios de la Iglesia, vol. 26, núm. 76, Instituto Vocacional «Maestro de Avila», Salamanca, abril-junio 1980.

Señales. Revista bibliográfica, año XXX, núm. 180, Buenos Aires, 1979.

Servicio de Documentación. Pontificium Consilium pro laicis, núm. 6, Vaticano, febrero de 1980.

Sevilla Flamenca. Organo informativo de la Federación Provincial de Sevilla de Entidades Flamencas, número 0, abril de 1980.

Shalom. Organo de los estudiantes y agregados de cursos en Israel. Segundo volumen, Jerusalén, 1979.

SIC, año XLII, núm. 420, Caracas, diciembre de 1979.

SIC, año XLIII, núm. 423, Caracas, marzo 1980.

SIC, año XLIII, núm. 421, Caracas, enero 1980.

Sin Censura. Periódico de información internacional para América Latina, año I, número 1, Washington-París, febrero 1980.

Sin Nombre. San Juan, Puerto Rico, volumen X, núm. 4, enero-marzo 1980.

Stromata. Universidad del Salvador. Filosofía y teología. San Miguel, Argentina, núms. 3/4, año XXXV, julio-diciembre 1979.

Studi di Letteratura Ispano-Americana, número 10, Università degli Studi di Venezia-Cisalpino-Goliardica, Milano, 1980.

Studia Paedagogica. Revista de ciencias de la educación. Universidad de Salamanca, núm. 6, julio-diciembre 1980.

Studium. Revista cuatrimestral de filosofía y teología, vol. XX, fasc. 2, Madrid, Instituto Pontificio de Teología y Filosofía, año 1980.

T

Tiempo de Historia, año VI, núm. 64.

Tránsito. Revista de Poesía. Murcia, 1980.

U

Unesco. Perspectivas. Boletín destinado a la prensa, a la radio y a la televisión, núms. 749/750, París, 1980.

V

Véritas. Revista da PUC do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, março 1980, ano XXV, núm. 97.

Vida Checoslovaca, núms. 5, 6 y 7 de 1980.

Vozes. Revista de cultura, año 73, volume LXXIII, núm. 9, São Paulo, novembro 1979.

Vozes. Revista de cultura, ano 74, volume LXXIV, núm. 1, Rio de Janeiro enero-febrero 1980.

Vuelta. Revista mensual, núm. 39, volumen 4, México, febrero de 1980.

Vuelta. Revista mensual, núm. 40, México, marzo de 1980.

Z

Zona Franca. Revista de literatura. Tercera época, núm. 19, Caracas, julio-agosto 1980.

Zurguen. Revista de poesía, núm. 5, Salamanca, 1980.

INDICE ALFABETICO DE COLABORADORES DEL AÑO 1980

A

B

C

D

E

F

G

M

N

O

P

Q

R

U

V

Y

Z

CLAVE DE LAS ABREVIATURAS:

E = Ensayo.
N = Nota.
B = Bibliografía.
P = Poema.
R = Relato.

INDICES DEL IV TRIMESTRE DE 1980

NUMEROS 364-366 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1980)

Páginas

HOMENAJE A JULIO CORTAZAR

Testimonios personales

Julio Cortázar y su época

En diálogo con Julio Cortázar

Páginas

Estudios críticos sobre la obra de Cortázar

Cortázar: Música, cine, pintura

Bibliografía de y sobre Cortázar

Apéndices bibliográficos

Cubierta e ilustraciones: EUGENIO CHICANO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A RAMON MENENDEZ PIDAL

NUMEROS 238-240 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1969)

COLABORAN

Francisco R. ADRADOS, Manuel ALVAR, Charles V. AUBRUN, Antonio María BADIA MARGARIT, Manuel BALLESTEROS GAIBROIS, Berthold BEINERT, Francisco CANTERA BURGOS, José CASO GONZALEZ, José CEPEDA ADAN, Franco DIAZ DE CERIO, Antonio DOMINGUEZ ORTIZ, Miguel de FERDINANDY, Manuel FERNANDEZ ALVAREZ, Antonio GRACIA Y BELLIDO, José María LACARRA, Rafael LAPESA, Fernando LAZARO CARRETER, Raimundo LAZO, Pierre LE GENTIL, Jean LEMARTINEL, José LOPEZ DE TORO, Francisco LOPEZ ESTRADA, marqués DE LOZOYA, José Antonio MARAVALL, Antonio MARONGIU, Felipe MATEU Y LLOPIS, Enrique MORENO BAEZ, Ciríaco PEREZ BUSTAMANTE, Matilde POMES, Bernard POTTIER, Juan REGLA, José Manuel RIVAS SACCONI, Felipe RUIZ MARTIN, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE, Luis SUAREZ FERNANDEZ, barón DE TERRATEIG, Antonio TOVAR, Luis URRUTIA, Dalmiro DE LA VALGOMA, José VIDAL y Francisco YNDURAIN

670 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A GALDOS

NUMEROS 250-252 (OCTUBRE-ENERO DE 1971)

COLABORAN

José Manuel ALONSO IBARROLA, Andrés AMOROS, Juan Bautista AVALLE ARCE, Francisco AYALA, Mariano BAQUERO GOYANES, Josette BLANQUAT, Donald W. BIETZNICK, Carmen BRAVO-VILLASANTE, Rodolfo CARDONA, Joaquín CASALDUERO, Gustavo CORREA, Fernando CHUECA, Albert DEROZIER, Peter EARLE, Willa ELTON, Luciano GARCIA LORENZO, José GARCIA MERCADAL, Gerald GILLESPIE, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Leo HOAR, E. INMAN FOX, Antoni JUTGLAR, Olga KATTAN, José María LOPEZ PIÑERO, Vicente LLORENS, Salvador DE MADARIAGA, Emilio MIRO, André NOUGUE, Walter PATTISON, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Robert RICARD, Ramón RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Mario E. RUIZ, Enrique RUIZ FORNELLS, Pierre SALLENAVE, Juan SAMPELAYO, José SCHRAIBMAN, Carlos SECO, Rafael SOTO VERGES, Daniel SANCHEZ DIAZ y Jack WEINER

780 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio CUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARES MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FRANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN. Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

HOMENAJE A VICENTE ALEIXANDRE

NUMEROS 352-353-354 (OCTUBRE-DICIEMBRE 1979)

COLABORAN

Francisco ABAD NEBOT, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, María ADELA ANTOKOLETZ, Jorge ARBELECHE, Enrique AZCOAGA, Rei BERROA, Carmen BRAVO VILLASANTE, Hortensia CAMPANELLA, José Luis CANO, Guillermo CARNERO, Antonio CARREÑO, Héctor Eduardo CIOCCHINI, Antonio COLINAS, Carmen CONDE, Gustavo CORREA, Antonio COSTA GOMEZ, Claude COUFFON, Luis Alberto DE CUENCA, Francisco DEL PINO, Leopoldo DE LUIS, Arturo DEL VILLAR, Alicia DUJOVNE ORTIZ, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Jaime FERRAN, Ariel FERRARO, Rafael FERRERES, Miguel GALANES, Hernán GALILEA, Antonio GARCIA VELASCO, Ramón DE GARCIASOL, Gonzalo GARCIVAL, Ildefonso Manuel GIL, Vicente GRANADOS, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, José María HERNANDEZ ARCE, José OLIVIO JIMENEZ, Manuel LOPEZ JURADO, Andras LASZLO, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Ricardo Lorenzo SANZ-Héctor ANABITARTE RIVAS, Leopoldo LOVELACE, José LUPIAÑEZ, Terence MAC MULLAN, Sabas MARTIN, Salustiano MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Myriam NAJT, Hugo Emilio PEDEMONTE, Lucir PERSONNEAUX, Fernando QUIÑONES, Manuel QUIROGA CLERIGO, María Victoria REYZABAL, Israel RODRIGUEZ, Antonio RODRIGUEZ JIMENEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Carlos RODRIGUEZ SPITERI, Alberto ROSSICH, Manuel RUANO, J. C. RUIZ SILVA, Gonzalo Sobejano, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Jorge URRUTIA, Luis Antonio DE VILLENA, Yong-tae MIN y Concha ZARDOYA.

702 pp., 600 ptas.



Hermanos Alvarez Quintero, 2. Madrid-4

AUTORES HISPANOAMERICANOS

MARIO VARGAS LLOSA:

Pantaleón y las visitadoras
La tía Julia y el escribidor
Los jefes. Los cachorros
Conversación en la catedral
La casa verde
La ciudad y los perros

ERNESTO SABATO:

Abaddón el exterminador
Sobre héroes y tumbas
Apologías y rechazos
El túnel

OCTAVIO PAZ:

In/mediaciones
Las peras del olmo
Poemas (1935-1975)

JOSE DONOSO:

Coronación
El lugar sin límites
Tres novelitas burguesas

MANUEL PUIG:

La traición de Rita Hayworth
Boquitas pintadas
El beso de la mujer araña
Pubis angelical
